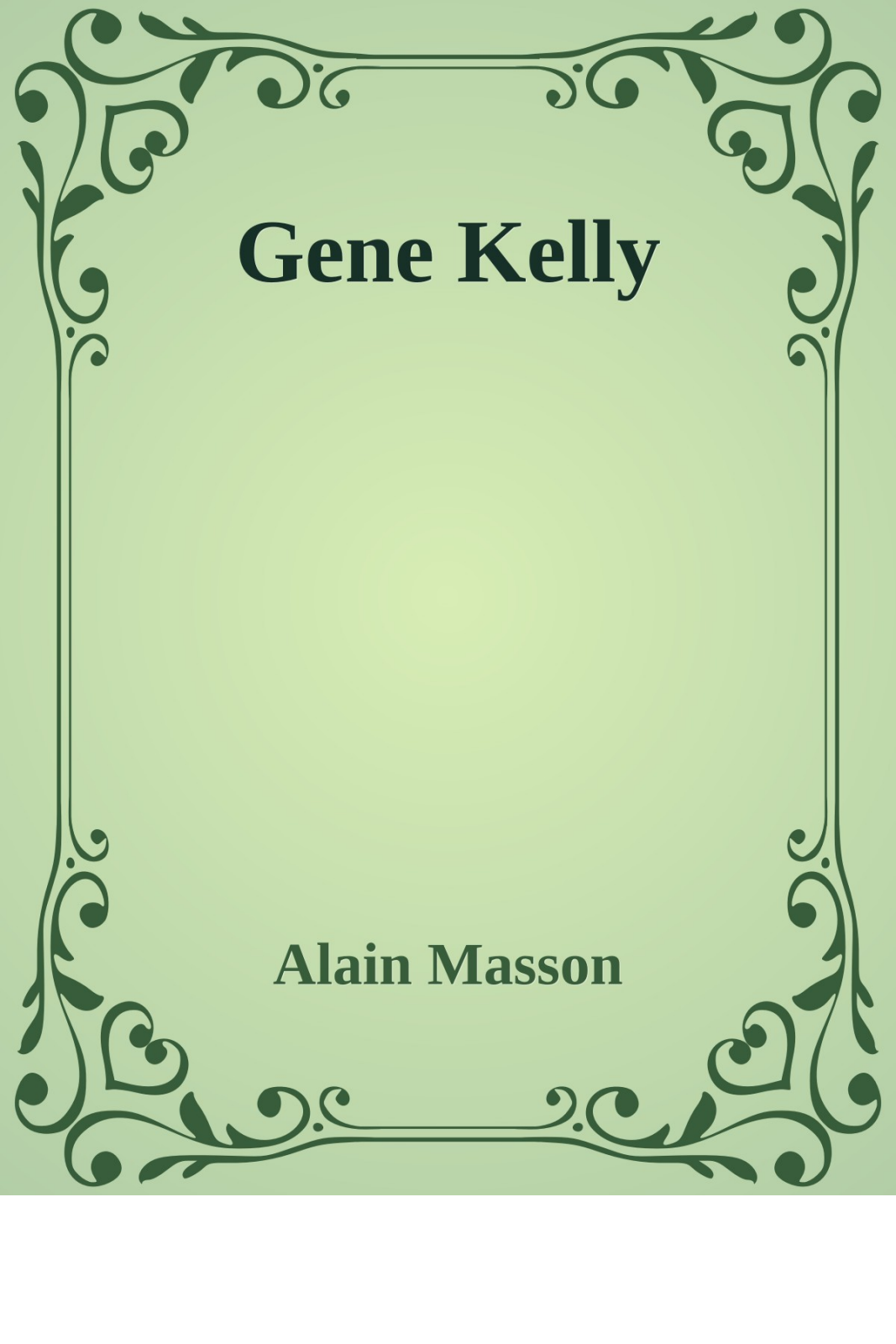


A decorative border with intricate floral and scrollwork patterns in a dark green color, framing the central text.

Gene Kelly

Alain Masson

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Gene Kelly

par Alain Masson

INÉDIT



 folio
biographies

Gene Kelly

par

Alain Masson

Gallimard

Alain Masson a enseigné la littérature française et la linguistique générale à l'université de Moncton (Canada), puis les lettres classiques au lycée Janson-de-Sailly. Membre du comité de rédaction de la revue *Positif*, il a écrit plusieurs livres sur le cinéma : *Comédie musicale* (Stock, 1981, réédition Ramsay Poche), *L'Image et la Parole* (La Différence, 1989), *Le Récit au cinéma* (Cahiers du cinéma, 1994). Il a aussi dirigé l'ouvrage collectif *Hollywood 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain* (Autrement, 1991).

How can we know the dancer from the dance ?

WILLIAM BUTLER YEATS, *The Tower*

La famille Kelly est irlandaise. Petit-fils d'immigrant, James Kelly est né en Ontario dans une bourgade de bûcherons, Peterborough, en 1875 ; ses parents ont eu onze enfants. Il arriva aux États-Unis au début du ^{xx}^e siècle et devint citoyen américain. Après avoir vendu à Buffalo, à Saint Louis et à Philadelphie des phonographes Edison, puis Columbia, il s'installa à Pittsburgh. Il y a rencontré Harriet Curran qu'il épouse en 1906 ; il travaille désormais comme commis voyageur chez Columbia. Fille d'immigrant, Harriet a douze frères et sœurs, elle est d'une dizaine d'années plus jeune que son mari. Venu de Londonderry, son père a exercé trop de métiers pour qu'elle n'ait pas un peu honte de ses origines : n'a-t-il pas terminé sa vie en prospère patron de bar ? James est nostalgique : fidèle irlandais, il se souvient aussi du Canada. Plus rigoureuse, Harriet veut être moderne : elle a chanté sur scène en amateur. Entre un époux rêveur et une femme énergique, le contraste n'a rien de singulier dans un ménage catholique irlandais. La rencontre de la choriste et du marchand de disques est révélatrice ; l'esprit des mœurs exige cette conciliation du chahut et de la discipline qui sera la loi morale et politique de la comédie musicale. C'est un genre bien fait pour les immigrés, musiciens juifs, danseurs irlandais, chanteurs italiens ; les minorités veulent faire du bruit sans faire de scandale : les applaudissements du public fournissent la preuve démocratique de leur décence.

Géométrique et noire, cosmopolite et provinciale, Pittsburgh n'a ni la gloire ni la richesse de Philadelphie, la capitale de l'État. Séparée de l'Atlantique par les monts Allegheny, elle subit le rude climat continental, froid en hiver, chaud et humide en été. Mais elle est active et ouverte. Elle grandit vite. En 1910, elle compte 534 000 habitants. C'est la huitième ville du pays. Son inépuisable nouveauté ne parvient pourtant pas à l'égayer. La nuit on n'y voit briller que les hauts fourneaux. Les campagnes encore proches, avec leur blé, leur maïs et leurs vaches laitières, ont déjà la monotonie des grandes plaines. À Pittsburgh, on construit des bateaux pour la navigation fluviale. La houille et le fer, le pétrole, la sidérurgie, la construction mécanique, les verreries ont attiré une multitude d'immigrants. Un tiers environ des habitants est d'origine allemande ; ils continuent à s'exprimer dans leur langue, comme les Polonais ou les Slaves. La communauté irlandaise a du moins sur les autres l'avantage de parler anglais. Quoiqu'ils se sentent plus américains que les gens venus d'Europe orientale, ses membres ne sont pas moins méprisés par la bourgeoisie industrielle qui domine la vie de la cité. À eux de faire leurs preuves. Sévère et tenace, Harriet s'en soucie plus que James, ami nonchalant de ses plaisirs.

Le couple a déjà deux enfants, quand naît Eugene Curran Kelly, qu'on appellera toujours Gene, le 23 août 1912, dans le quartier de Highland Park. L'aînée se nomme Jay, le second Jim ; deux autres viendront au monde plus tard, Louise en 1914, Fred en 1916. Cinq enfants, une naissance tous les deux ans : selon les normes du catholicisme irlandais, ce n'est pas une famille nombreuse.

Plutôt que de s'encombrer de marmaille, Harriet nourrit pour sa progéniture de hautes ambitions : les filles seront institutrices, les garçons avocats ou médecins. Dans la classe des petits employés, ces desseins sont les plus communs. De l'endroit où il est né, Gene ne gardera aucun souvenir, car la famille ne va pas tarder à s'installer non loin de là, dans le quartier populeux d'East Liberty¹. Mellon Street était une rue triste, un alignement de maisons identiques. Dans ce milieu débraillé, rétif et parfois violent, James Kelly tient à son élégance et à sa dignité ; il est vrai que son métier l'éloigne de Pittsburgh et qu'en dépit de la Prohibition, il continue à boire, chez lui, au grand dam de son épouse, mais il a su garder sa piété et son autorité. Harriet contrôle les dépenses.

Une éducation irlandaise en Amérique requiert trois maîtres.

Quoiqu'il ne soit guère à la maison qu'en fin de semaine, James veut inspirer à ses fils le goût de l'exercice. On se muscle. On boxe, afin de répondre coup pour coup aux garnements du voisinage. Gene souffre de sa petite taille et d'une constitution un peu fragile : il redoublera d'efforts. Les jeux sont affaire de saison. Le base-ball commence au printemps. À l'instant de frapper ou de capter la balle, ce sport exige promptitude et sang-froid : il faut changer, coup après coup, la vigilance en rassemblement de toutes les forces que demande l'action. Excellente école de gestes calculés. En été, on nage : pour profiter de l'air pur et se rafraîchir, les Kelly louent un chalet sur les rives du lac Érié, puis du lac Conneaut². On peut aussi jouer au tennis, pêcher, canoter, courir les bois à pied et les chemins à bicyclette. C'est le temps des activités les plus libres. En automne, adolescent, Gene jouera au football américain, qui développe la prestesse et favorise une juste appréciation de l'espace. En hiver gymnastique, tennis de table. Mais surtout, hockey. Comme il avait appris à le faire au Canada, James, dès que le gel le permettait, aménageait une patinoire dans l'arrière-cour. Très jeunes, les enfants patinent. Faute de glace, ils sortent les patins à roulettes³. Le hockey vint à son heure, vers les dix ans. Gene ne tarda pas à y exceller : sur la glace, c'est une flèche. En 1927, il faisait partie de la meilleure équipe locale, les Yellow Jackets. On lui proposa même d'entrer dans la carrière professionnelle. Mais s'il aimait les glissades, la brusquerie des démarrages, la dépense physique jusqu'à l'épuisement qu'exige ce jeu, il ne songeait pas à en faire son métier. Il reconnaîtra pourtant que cet entraînement avait « influencé son style de danseur⁴ ».

Il suffit de regarder : le hockey contribua à la formation de sa personnalité musculaire. Ce n'est pas seulement qu'il prépare le numéro sur patins à roulettes de *Beau fixe sur New York*, ni même qu'il annonce la puissance des jambes, les larges balancements qui seront l'une des figures les plus notables de son style. Sur la patinoire, l'action du joueur façonne deux capacités contradictoires : la vigueur de l'élan et le délié du geste. Pour conserver sa vitesse et déséquilibrer ses adversaires dans les chocs, le patineur ne peut compter sur son élan ; il faut qu'à chaque contact avec la glace une poussée énergique nourrisse son dynamisme, de manière qu'il n'en perde rien au virage le plus soudain. Cela sollicite une grande aptitude à varier les positions des chevilles, des genoux, des hanches et des épaules : la feinte, le changement d'allure ou de direction, le recul et la pirouette

ne pouvant prendre appui sur un sol qui refuse toute fixation, c'est dans la continuité active elle-même que les ruptures doivent trouver leur place. De là provient la tendance, si singulière chez Kelly, à déposer soudain un geste neuf sur une ligne gestuelle définie par des répétitions. Mais le délié du hockeyeur a un autre aspect, plus nécessaire. Il faut manier la crosse. Le balancement des épaules qu'entraîne le patinage ne doit pas commander le mouvement du bâton. Les déviations, les passes inattendues, les dribbles, toute une manière de tricoter, comme on dit, mettent en œuvre une cause différente, une autre vélocité, une maîtrise de plus. L'indépendance et l'ampleur des mouvements de bras du danseur devront beaucoup à cette façon de libérer le geste. Entre le haut et le bas du corps s'instaure une relation changeante : la force prend des aspects divers, qu'animerait la même vitalité. Ainsi se réalisa le désir de souveraineté sur ses membres, sur ses élans et sur l'espace qui était venu, on ne sait d'où, à Gene Kelly.

Quant à la gymnastique, elle assure l'élégance. Durant son adolescence, Gene la pratiqua avec d'autant plus d'ardeur que sa petite taille ne l'y désavantage pas. À quinze ans, il aura vaincu un physique un peu malingre ; il n'a jamais craint les petites brutes qui lui laissaient des yeux au beurre noir, maintenant il les domine. D'un passé de casse-cou, il gardera une cicatrice sur la joue gauche, qui évite à son visage de paraître fade, mais il a désormais de l'aisance dans toutes les activités physiques. Il fut le plus musclé des danseurs du ^{XX}^e siècle ; son physique contraste avec celui du svelte Fred Astaire comme avec la silhouette gracile que Martha Graham a mise à la mode chez les grands inventeurs de la scène chorégraphique américaine, Charles Weidman, Merce Cunningham, José Limón.

Le sport ne change pas seulement l'anatomie. Entre garçons, il commande une sociabilité franche et superficielle. En outre, comme il organise le calendrier des Kelly, et surtout de Gene, il s'impose comme la forme même du temps. À chaque jour, à chaque heure son style d'exercice : les danses voudront donc célébrer tous les instants.

Le second domaine de l'éducation est l'affaire des mères. Harriet inculque les bonnes manières à ses enfants, elle dicte les impératifs vestimentaires qui distinguent une famille convenable des gens mal élevés, elle surveille le travail scolaire. La discipline ne se relâche que pendant les vacances d'été. Gene a de bonnes notes. Il gardera, malgré un caractère impérieux, une courtoisie qui va jusqu'à la gentillesse. Cet apprentissage contredit et complète le précédent. La retenue doit tempérer la volonté de vaincre, mais le jeune garçon la ressentit comme un dressage. Le personnage à col ouvert qu'épousera le danseur exprime le refus de s'engoncer dans un style aristocratique. Harriet alla plus loin : soucieuse de raffinement, elle imposa aux enfants des leçons de musique : Gene détesta le violon qu'il pratiqua plusieurs années. Sa mère ne l'en dispensa qu'après qu'il se fut cassé le bras ! Pire : elle inscrivit Jim et Gene à un cours de danse, la Fairgreaves School⁵ ; l'un avait dix ans, l'autre huit et quoiqu'elle prît la précaution de les y conduire elle-même, elle ne réussit pas à les faire persévérer. Ces sportifs trouvaient l'exercice trop féminin et les vauriens du voisinage ne

manquaient pas de les en persuader en les traitant, au mieux, de femmelettes. Jugeant que les conflits ethniques et religieux donnaient matière à un nombre suffisant d'insultes et de horions, Harriet abandonna la partie. Elle réprouvait les rixes, dans lesquelles ses fils se lançaient vaillamment. Mais elle ne se tint pas pour vaincue, car elle voulait inspirer à ses enfants le goût du spectacle ; elle les emmenait en ville, au théâtre ou au music-hall, quitte à leur faire manquer l'école. Comment auraient-ils pu laisser passer la représentation de *Little Nellie Kelly* ? George M. Cohan avait créé en 1922 ce mélodrame musical : il en était l'auteur, le compositeur, le metteur en scène et l'interprète. Un Irlandais et la grande vedette de Broadway ! Sentimental, chauvin, c'était un chanteur et un danseur d'un entrain inépuisable. Gene Kelly reconnaîtra en lui l'inspirateur d'une tradition irlandaise dont il se sentait héritier, après James Cagney — qui devait incarner ce pionnier du music-hall, dans *La Parade de la gloire* (*Yankee Doodle Dandy* 1942), film retraçant la vie de ce célèbre compositeur de musique légère.

Nostalgique de la scène, bientôt matrone de coulisses, Harriet n'hésita pas à exploiter les talents de sa progéniture. Les troupes familiales appartiennent aux habitudes du music-hall américain : il y avait eu les Four Cohans, il y avait les Seven Little Foys. Pourquoi pas The Five Kellys ? Coiffés d'une toque de groom, ils font leur numéro, à partir de 1922, dans les patronages, les soirées et les bals du quartier, au profit de la synagogue, du temple ou de l'église, et pour de modestes cachets. On admire leur talent pour les claquettes. Dans le sous-sol de la nouvelle maison qu'occupe la famille à partir de 1924, sur Kensington Street, près du parc Frick, quartier résidentiel de la classe moyenne, Fred manipule des marionnettes⁶ ; mais Gene ne partage pas la passion de sa mère et de son cadet pour le théâtre. Il ne reprendra l'apprentissage de la danse qu'en 1927. Entre-temps les jeunes Kelly ont cependant continué à se produire avec succès. Certains soirs, la troupe réunit les cinq enfants, d'autres fois les trois garçons. Bientôt on verra surtout Gene et Fred. Ces baladins adolescents ont assimilé les bases de leur art par l'observation et l'imitation. C'est Gene qui imagine les programmes, sous la direction de sa mère.

Et le cinéma ? Personne n'en dit mot. En 1920, pourtant, chaque Américain voit en moyenne plus d'un film par mois. À Pittsburgh, où manquent les musées et les troupes théâtrales, cet amusement a mauvaise réputation : on le tient pour vulgaire, dangereux ; un rapport décrit les foules abruties par un travail épuisant qui se pressent à l'entrée des salles, moins nombreuses que dans les grandes villes de l'Est⁷. Une famille respectable désavoue ces plaisirs avilissants. Gene fit l'école buissonnière pour aller voir *Le Signe de Zorro* : il avait huit ans. L'admiration que suscitent Douglas Fairbanks mais aussi Charlie Chaplin passe pour légitime : quels maîtres de l'élan et du geste ! Buster Keaton, modèle de précision dans l'agencement de l'action et de l'espace, inspirera le chorégraphe et le cinéaste. L'image muette ordonnera dans son esprit une idée de l'expression, un refus du récit expéditif et une esthétique du tableau. Il n'en sait rien encore. À l'époque, on n'accorde pas à ces divertissements l'estime qu'on doit aux œuvres d'art.

L'école et l'Église se confondent en une troisième institutrice. Les Kelly fréquentent évidemment un établissement catholique, Saint Raphael's : on y enseigne le catéchisme et l'histoire sainte, l'hygiène et le civisme, aussi bien que le calcul mental, la grammaire et la géographie⁸. Tous les dimanches, on assiste à la messe. Gene est un bon élève et un paroissien docile. Son frère Fred lui attribue une brève vocation de prêtre⁹. À la fin de son adolescence, pourtant, l'Église perdra toute importance à ses yeux, après quelques années de réflexion, sans qu'il manifeste à l'endroit de la foi autre chose qu'une respectueuse indifférence. Il ne voulait pas peiner sa mère. Il continua d'assister à la messe dominicale aussi longtemps qu'il habita chez ses parents. Jamais il ne supportera les sarcasmes contre le clergé. Incroyant, il restera catholique.

L'enseignement secondaire éloigne les enfants de la maison. À partir de la rentrée 1926, pour se rendre à Peabody High, collège public, Gene prend le tramway. Il reste un écolier intelligent, curieux de tout. Il découvre la poésie. William Butler Yeats sera son poète favori¹⁰ : irlandais et épris de théâtre, il a reçu le prix Nobel en 1923. On imagine la joie des Irlandais d'Amérique : à cette date aucun écrivain américain n'avait connu cet honneur. Mais il est d'autres raisons à cette préférence : l'usage inventif et hardi de formes traditionnelles, le maintien d'une construction claire qui n'entrave pas le lyrisme, le développement subtil des images dessinent une esthétique qui séduisit le lycéen ; l'exaltation d'une beauté féminine juvénile et lointaine correspondait à son idée de l'amour. Lui-même s'essaye à la poésie et brille dans les jeux et les concours de rhétorique qu'on propose en classe terminale. Il écrit dans le journal du lycée. Il demeurera un ami des mots, s'amusant aux rébus, charades et logoglyphes qu'il pratique depuis l'enfance ; il ne recule pas devant les calembours ; s'abandonnant aux plaisirs de l'imagination verbale, il esquisse oralement des récits, avec la complicité d'un intime, à propos d'un passant croisé par hasard¹¹.

C'est pendant ces années que la danse, en partie grâce à l'école, établit un compromis entre les maximes viriles et l'exigence maternelle de raffinement. Gene a repris quelques cours avec Mlle Fairgreaves ; lui qui, en 1922, avait tant détesté dansotter sous la direction des nonnes de Saint Raphael's dans une version écourtée de *Babes in Toyland*, opérette de Victor Herbert qui devenait un classique de distribution des prix, il participe désormais sans réticence aux spectacles de fin d'année¹². Son talent de danseur lui assure l'admiration des filles autant que ses mérites de footballeur lui attirent la bienveillance des garçons. En atteignant l'âge d'homme, il discerne dans la danse l'enjeu érotique des sports. Il y prit donc goût, et il lui arrivait d'exécuter à la maison des tâches quotidiennes en leur donnant un tour chorégraphique¹³. Sa conviction est faite, sans doute à son insu : le geste le plus juste est de forme dansante.

Tout va bien, dirait-on, quand Gene Kelly termine ses études secondaires. Dès l'âge de quinze ans, il présentait son visage définitif, qu'il gardera pendant quarante années : la rondeur enfantine des joues ne dissimule plus ni le sourire avantageux et désarmant, trop satisfait pour être vraiment gai, ni le menton un peu fort, ni les pommettes qui s'affirment sous la lumière. Il grandira encore un

peu, mais jugera toujours que son mètre soixante-dix fait de lui un homme de petite taille. Il a dix-sept ans quand la crise de l'automne 1929 change tout. Au gamin espiègle et inquiet, à l'adolescent vigoureux et confiant, succède un jeune homme grave. On ne lui connaît pas d'ami intime ni de passion amoureuse : sportif, serein, hésitant entre sa préférence pour le journalisme et la carrière d'avocat dont sa mère rêve pour lui, n'est-il pas trop raisonnable ? Personne ne songe à un avenir de saltimbanque : pour toute la famille, sauf pour Fred, la danse est un amusement, non un métier, tout comme le football ou la poésie. Pour James et surtout Harriet, le journalisme lui-même n'est pas une vocation bien sérieuse.

Peu de temps après le krach boursier, James Kelly est congédié. Il n'avait pas démerité, mais la crise se fit d'autant plus sentir dans la vente des phonos et des disques que la concurrence de la radio devenait plus vive. Comment retrouver un emploi à cinquante-quatre ans ? Il s'y essaiera pendant quelques mois, quitte à vendre tout ce qu'on voudra sans toucher de salaire fixe, avant d'abandonner, découragé, regardé avec commisération par certains des siens. Il ne sort plus que pour aller boire avec des amis.

Entre ces temps difficiles et les talents de Gene Kelly se noue alors une intrigue subtile, selon une chronologie incertaine. Fred avait continué de travailler la danse, dans un studio si mal administré que Harriet s'offrit à le gérer sans rien exiger de plus que la gratuité des leçons de son fils. Depuis plusieurs mois, elle y réussissait si bien qu'à la fin de 1929, pressée par le besoin, elle parvint à convaincre Lou Bolton, animateur de l'établissement, de lui confier une nouvelle succursale et d'y enseigner. La voici donc à la tête d'une école destinée aux gamins de Johnstown, 25 000 habitants, à une centaine de kilomètres de Pittsburgh. Les cours ont lieu dans une salle louée aux anciens combattants. Quand le trajet paraît trop long à Bolton, Gene le remplace¹⁴. Il avait observé les professeurs à Peabody, et Frank Harrington, un Noir, dans le studio de Pittsburgh¹⁵. Il aimait les enfants. Pour la première fois, la danse devient pour lui un emploi. Presque autodidacte, il se fait maître, et c'est en l'enseignant qu'il découvre son art. Il lit la musique sans difficulté, il possède un vocabulaire technique qui lui permet de noter le déroulement d'un spectacle : il décrit en termes précis la composition du numéro, les pas, la pantomime ; la durée des figures est mesurée par la partition. Ce découpage minutieux implique une étonnante familiarité avec le métier¹⁶. L'héritage du folklore irlandais n'explique pas la richesse du registre de l'adolescent. Son initiation paradoxale éveilla sa fantaisie ; sa longue réticence à pratiquer la danse lui épargna sans doute de la concevoir comme une discipline établie, définie par une tradition incontestable. Elle était à ses yeux une faculté du corps, un exercice propre à en manifester les capacités. Il s'y est adonné parce qu'il disposait de qualités physiques que la plupart s'évertuent en vain à acquérir. Bien qu'il réponde surtout au besoin lié au chômage de son père et de son frère aîné, l'enseignement exprime aussi une curiosité. Depuis quelque temps, Fred et lui enrichissent leur répertoire, guettent les artistes en tournée, sténographient des pas ou se les approprient par imitation.

Ils exploitent leur savoir-faire et leurs inventions dans les concours ou en jouant pour quelques dollars en ville ou aux alentours. Il arrive qu'on lance à leurs pieds quelques piécettes : cette arrogance humilie Gene, convaincu que ces rustres sont incapables d'apprécier son talent. Au Nixon Theatre, en 1931 ou 1932, ils voient Mary Wigman interpréter son ballet *Das Opfer*, dans un style libre et neuf, fondé sur la cadence de la respiration qui gouverne les mouvements primaires issus du bassin et du thorax. Cela élargit sans doute l'idée qu'ils s'étaient formée de la danse : la relation changeante avec le sol, la manifestation de la vie du corps dans les attitudes, la scansion par le pas et les percussions ; ni l'extase ni la transe ne devaient pourtant entrer dans leur manière. Les spectacles d'Adolph Bolm, ancien des Ballets russes installé à Chicago depuis une dizaine d'années, aiguisaient aussi leur ambition. Au récital du fameux Clarence « Dancing » Dotson, Gene a déjà découvert le rythme, l'humour et la complexité des claquettes dans la tradition afro-américaine : divers types d'agitation, « Démangeaison » ou « Frémissement », commandent les saynètes de ce danseur. Grâce aux leçons qu'il recevra à Chicago de Berenice Holmes, sage élève d'Adolph Bolm et de Serge Diaghilev, il recueille un autre héritage : exigence esthétique, pureté de l'exécution, goût des nouveautés artistiques. Moniteur d'un camp de vacances, pendant l'été 1930, il a monté des numéros et vérifié que, parmi ses confrères, les sportifs les mieux entraînés sont les plus aptes à assimiler une chorégraphie. Attribuer aux danseurs une allure virile sera l'un de ses soucis constants. Il veut les libérer du soupçon d'être efféminés. Il cultivera donc la glissade, le brusque relâchement du genou ou ces moulinets qui entraînent les bras en large et les jambes en long ; il empruntera à la gymnastique des figures qu'il met en mouvement : déplacements en pont, face au sol ou dos vers le sol ; mais il est surtout résolu à donner au rythme musical la réponse prompte et brutale qui confère à ses gestes un incomparable tranchant, un dessin achevé, une tournure puissante.

La multiplicité de ses activités ne l'empêcha pas d'obtenir des résultats acceptables lors de sa première année au Penn State College, université où il étudiait le journalisme. Il lui arrivait d'y pratiquer la danse. Accompagné par un batteur professionnel devenu étudiant, Jim Barry, il répète avec entrain. Pour la première fois, il invente des pas et des figures¹⁷. Il avait imité, il expérimente ; sans qu'il y prenne garde, cette recherche de variations soutenues par une simple rythmique entre dans les préoccupations qui fondent l'art contemporain : explorer les composantes minimales de la forme. Quelle diversité suffit à rompre avec le piétinement monotone du *time step* en suivant un rythme ? Les spectacles qu'il donne à ses camarades lui sont beaucoup plus agréables que les duos avec Fred dans des cabarets crasseux, des salles lointaines, des cinémas étouffants. De ses débuts à l'université, il gardera un seul mauvais souvenir : sous le nom de *fraternity*, des clubs regroupent des étudiants choisis en fonction de leur origine ethnique, de la fortune de leurs parents, de leur confession religieuse ; ils dominent la vie mondaine du campus et favorisent la carrière de leurs membres ; leur sectarisme et leurs bizutages choquent le jeune Kelly, qui les combattra avec quelques camarades. En vain, évidemment. Mais il trouve ici le style de son

expression politique. Sa pensée reposait déjà sur le refus des exclusions. Il finira par entrer dans l'un de ces cercles, Phi Kappa Thêta, en mars 1930.

Cependant la situation financière de sa famille l'inquiète. Si elle ne connaît pas la misère, mais les difficultés l'assaillent. Les études coûtent cher ; les économies s'épuisent. Après le camp de vacances, Gene travaille comme serveur de boissons gazeuses et comme manœuvre dans le bâtiment. L'automne venu, il trouve un emploi à temps partiel chez Firestone, où l'on admire sa force et son adresse dans le maniement des pneus. Puis il s'engage dans une station-service, espérant trouver entre deux pleins le temps de lire, jusqu'au jour où son patron exige qu'il demeure à proximité des pompes, prêt à servir la clientèle¹⁸. Afin de se réserver des heures pour étudier, il décide alors de courir les cachets avec Fred, bien plus rentables. Sa présence à l'école de danse de Johnstown devient prépondérante en 1931. Il encourage sa mère à prendre en main les affaires de Bolton : ils peuvent les faire prospérer ; les écoles de valse, de tango, de claquettes et de charleston sont à la mode. En consentant des tarifs modestes et des facilités de paiement, en distribuant des prospectus, en enseignant avec méthode, on doit réussir.

Gene prit aussi la succession de Bolton dans les répétitions du spectacle annuel destiné à financer la synagogue Beth Shalom. C'était tout autre chose que de danser sur trois ou quatre chansons comme il en avait l'habitude. À partir de septembre 1931, tous les dimanches, il préparait les gamins de la communauté pour la kermesse, non sans intégrer à ses cours des exercices sportifs ; l'attention qu'il prêtait à chacun les mettait à l'aise et sa fougue acheva de les conquérir. Une de ses anciennes élèves le comparait au joueur de flûte de Hamelin¹⁹. Mais il n'entraîna pas les enfants sous la montagne. Il les fit monter sur les planches : il dirigea une *Revue of Revues*, titre qui suggère un florilège de saynètes empruntées ici et là ; il en conçut la chorégraphie de manière à donner le sentiment que tous les jeunes artistes connaissaient leur affaire ; il dansa avec Fred. Le rabbin fut satisfait ; les parents furent ravis ; les spectateurs applaudirent. Gene garda cet emploi pendant sept ans. Il organisait aussi les fêtes de fin d'année à Johnstown ; leur contenu était tout aussi disparate : *Johnstown on Parade* ou *The Talk of the Town Revue*. Se passer de livret est une facilité bien admise : parmi les trente-deux divertissements musicaux créés à Broadway en 1930, neuf sont des revues. Les premiers films sonores usent souvent de ce procédé, qui permet aux talents les plus divers de s'exprimer. Or Gene veut que tous ses disciples jouent : il nourrit déjà un dessein d'unanimité artistique. *La Mort du cygne* peut suivre un numéro acrobatique, un festival de claquettes ou un défilé de girls. D'ailleurs, la grâce et la vitalité des jeunes danseuses de Johnstown incitent leur maître à les entraîner dans des équipées hasardeuses pour un gala de bienfaisance, le bal des pompiers ou la soirée des anciens combattants.

En 1931, comme sa famille le poussait à se chercher des débouchés plus sûrs qu'un diplôme de journalisme n'en pouvait offrir, il changea d'université et d'orientation. À la faculté de Pittsburgh, moins coûteuse, il préparera un B. A. (Bachelor of Arts) option économie, qu'il obtiendra en 1933. L'équivalent d'une

licence : c'est un diplôme qu'ont obtenu bien peu d'acteurs de sa génération. Quoique l'enseignement de la danse et les cachets soient devenus le revenu principal de la famille, il envisage de devenir homme de loi. Il progresse en italien et en français. Il lit autant qu'il peut. Ses emplois et ses études lui laissent peu de loisirs : il n'a guère d'autre distraction que de boire avec des camarades dans un bar clandestin. Cependant, il s'intéresse de plus en plus au cinéma, qui s'est mis à parler mais surtout à chanter et à danser. À l'âge des premières amours, qui est aussi celui où se nouent les grandes amitiés, il demeure solitaire et secret. Ses affections sont familiales. Comme tous les siens, il soutient Roosevelt.

Les débuts des écoles de danse que dirigeait Harriet avaient été difficiles, mais les résultats devenaient si prometteurs qu'en 1932 les Kelly décidèrent de quitter la Maison des anciens combattants de Johnstown pour installer en ville un studio, plus spacieux que la salle dont ils disposaient à Pittsburgh. L'inauguration fut désastreuse : malgré les bonbons, les gâteaux et la limonade, personne ne vint. Gene ne désarma pas. Convaincu que son nom était désormais assez connu pour attirer la clientèle, il décida de nommer l'entreprise « The Gene Kelly Studio of the Dance » : elle comprenait deux salles, l'une à Pittsburgh dans le quartier de Squirrel Hill, l'autre sur la rue principale de Johnstown. The Dance : l'emploi de l'article défini surprend, il implique que la danse n'est pas une matière diverse, mais une réalité singulière et concrète. Le succès ne se fit pas attendre. Gene sut trouver des professeurs compétents. Il procura même un emploi à son père : seconder Harriet dans la gestion. L'Association des maîtres de danse de Chicago le reçut enfin parmi ses membres²⁰.

Pourtant, il ne se considérait pas encore comme un danseur. Une quinzaine d'années plus tard, en septembre 1947, il publia dans *The Hollywood Reporter* un texte révélateur²¹. En mars 1932, il arrive à Chicago par un froid glacial. Il y connaissait un imprésario. À son lecteur, il se présente comme l'animateur d'une simple école de danse et non de l'ambitieuse School of the Dance ! Il venait, dit-il, compléter son apprentissage. Il ne mentionne ni ses études, ni ses succès, ni les spectacles qu'il a dirigés. Car c'est son « premier engagement professionnel » qu'il veut conter. Trois séances, à chaque fois vingt-cinq minutes de danse et de chansons, et un peu de boniment pour varier les plaisirs, voilà ce que lui commande le patron du cabaret de lointaine banlieue où l'a envoyé l'imprésario. Le tout pour cinq dollars. Il dispose d'un quart d'heure pour préparer son récital. Vers trois heures du matin, il apprend qu'il doit donner une quatrième représentation. Le lendemain, l'imprésario réclame sa commission. Compte tenu du coût des transports, calcule-t-il, il a gagné 1,25 dollar pour chacun de ses passages. Quel récit désenchanté ! Mais il ne s'agit pas d'argent : après tout, ce n'était pas la première fois qu'il était floué. C'est l'inconsistance de son travail qui le désole. La déconvenue tient lieu d'initiation. On songe à la soirée inaugurale de l'école de Johnstown. On songe aux incitations que furent pour Gene sa petite taille, les difficultés familiales, l'emploi du temps épuisant, les singeries humiliantes dans les beuglants. Cette page recèle une passion que son auteur se dissimulera toujours à lui-même : il considère l'échec avec ardeur, presque avec

zèle : c'est le début de l'art, c'est aussi son inévitable aboutissement ; comme le sportif, le danseur doit outrepasser ses aptitudes. Par contraste, la seconde partie de l'article décrit les soigneuses préparations hollywoodiennes. Un mois par numéro musical ! Il faut satisfaire un public immense. Le danseur est certes seul capable d'apprécier sa danse. Mais le sentiment que des millions de gens le verront renforce et justifie son exigence : il l'appelle à progresser à l'infini, ce qui est impossible. Puisque la durée de l'élaboration, conclut Gene, est fonction du nombre de spectateurs, son programme de Chicago, composé à la hâte, ne valait même pas ce qu'il a été payé. Le paradoxe repose sur un postulat : la dépense d'énergie, de talent, d'invention est la seule mesure de l'œuvre ; le salaire et les applaudissements ne sont que la condition du travail. Ce fragment autobiographique conte une mésaventure dont son auteur déclare qu'il préférerait ne pas se souvenir. Faut-il que le moment soit décisif ! Le débutant a compris qu'il a besoin d'une renommée pour soutenir son exigence. C'est une conception romantique de la gloire : non pas conquérir les foules, mais répondre à l'attente inconsciente d'un public pour mettre en valeur ses dons. Il sait que l'invention qu'il veut manifester n'intéressera jamais des clients fâchés de ne pas recevoir leur ration de claquettes, avides de chair féminine, indifférents à la beauté.

Il n'en a pas fini avec Chicago. Avec Fred, il s'y produit pendant l'été en 1932 et 1933, l'année où l'Exposition universelle attire les foules ; les deux frères se ressemblent tant que l'un peut remplir les engagements de l'autre, et Fred est un danseur insatiable et infatigable. Les scènes et les salles ne manquent pas, ni même les spectateurs, mais Gene n'y trouve pas davantage son compte qu'autour de Pittsburgh. C'est aussi à Chicago qu'il prendra en 1933 quelques leçons de plus auprès de maîtres reconnus. Parmi les professeurs que propose l'Association des maîtres de danse, le vieux Gambelli, disciple d'Enrico Cecchetti, Kotchetovsky, éducateur chassé de Russie par la révolution, et Angel Cansino qui enseigne les danses de son pays, l'Espagne, comme le fait à Los Angeles son frère Eduardo, père de Rita Hayworth. S'il ne dédaigne pas le flamenco, Gene s'intéresse surtout au ballet classique ; mais il sait qu'il n'existe aucune troupe aux États-Unis : c'est seulement à partir de 1934, sous l'impulsion de George Balanchine et Lincoln Kirstein, que va s'y développer ce style. Il ne voulait pas être un disciple : auditeur libre et amateur éclectique, il explorait autant de genres qu'il le pouvait. De plus, ses collègues, surpris par la diversité de ses pas de claquettes, l'invitèrent à donner quelques cours.

Vint la rentrée de 1933 : inscrit en droit, il se procura les manuels ; il assistait aux cours, distraitement. Croit-il encore vouloir devenir avocat, réaliser le rêve de sa mère ? Une nonchalance nuancée d'ennui favorise chez lui les décisions. La danse a décidément pris trop d'importance dans sa vie : elle ne le sollicite pas à la manière d'une vocation, elle s'impose comme un fait. Dans ses muscles, l'exercice a déposé la certitude d'être un danseur. C'est ainsi qu'avant la fin de l'année il abandonna la faculté, les études, vendit ses livres et choisit de consacrer tout son temps à son art. Au cinéma, il vient de découvrir Fred Astaire et les numéros grandioses de Busby Berkeley. Il n'a pourtant pas perdu son goût pour la

tradition classique ; il tenta donc sa chance auprès des Ballets russes de Monte-Carlo, qui étaient en tournée aux États-Unis ; David Lichine l'invita à participer à une répétition ; le maître de ballet se déclara prêt à l'accueillir dans la troupe, mais Gene jugea ce monde trop spécialisé, trop ingrat et trop académique pour lui²².

Il a vingt et un ans : la vraisemblance veut qu'il gagne New York par le premier train. Doris Humphrey et Charles Weidman viennent d'y fonder une école et une troupe. Ils renoncent aux formes apprises pour faire de l'action corporelle une manifestation rythmée de l'élan et de la chute, du déséquilibre et du rétablissement, de l'appui et de la courbure ; ils entendent sortir le ballet de son isolement. En 1932, ils contribuent à une revue de Broadway, *New Americana*, où figure le traitement chorégraphique d'un combat de boxe. Depuis plus de dix ans, Fred Astaire et sa sœur Adele ont introduit dans les claquettes un jeu de variations piquantes. À leur suite, une cohorte de jeunes artistes s'emploie à substituer des tournures moins pompeuses et moins raides aux majestueux tableaux qu'affectionnait le public des années 1920. La pétulante et gracieuse Marilyn Miller rapproche le théâtre musical de l'école classique ; la compagnie d'Albertina Rasch multiplie les efforts en ce sens. Ainsi apparaît dans la pensée chorégraphique un esprit novateur. Dans le sillage de Cole Porter, une dizaine de paroliers introduisent la familiarité et l'humour dans des chansons où George Gershwin incorpore les rythmes et les orchestrations du jazz. Quelle agréable coïncidence ! Broadway s'applique à réunir les multiples tendances dont Gene Kelly désirait incarner la synthèse.

Mais la vraisemblance s'égare. Si à Broadway l'heure d'un artiste novateur comme Kelly est venue, le temps de Broadway n'est pas encore venu pour Kelly. Il faut que se forme en lui la décision de partir. Mais qu'attend-il ? Sa liberté s'exprime dans la connaissance de ce qu'il est prêt à faire, sans forcer son talent. A-t-il accepté l'idée de laisser sa vie dépendre des caprices du public ? Il aime se produire : mais il préfère imaginer les mouvements. De plus, il est à l'aise, comme toute sa famille ; il a des maîtresses, séduites par cette célébrité locale. Une danseuse comptera plus que les autres, Helene Marlowe, mais il ne lui concédera rien et elle partira étudier la danse moderne auprès de Martha Graham, Doris Humphrey et Charles Weidman²³. Il s'ennuie, signe qu'un changement lui sera bientôt nécessaire ; certains soirs, il boit des bières avec un camarade et se couche tard. Heureusement, il danse : les valse, les charlestons, les paso doble et les tangos obligatoires dans son métier, mais il travaille aussi les enchaînements de pas glissés, de ronds de jambe, de cabrioles, de brisés, de jetés, de temps de flèche. Il enseigne, mais par l'exemple, perfectionnant inlassablement sa maîtrise du geste. L'exercice lui apparaît comme le moyen d'établir la forme que suggère l'imagination du mouvement. Il continue de diriger les spectacles annuels de l'université, dont il est aussi l'interprète, et de préparer les kermesses de la synagogue. Son école connaît un succès étonnant : elle attire des professionnels ; il leur donne un corrigé de leur démonstration plus souvent en dansant qu'en parlant. Il offre son studio aux répétitions des troupes de passage et contribue

parfois à une chorégraphie²⁴. À l'occasion, on fait même appel à lui pour diriger les danses au théâtre Playhouse de Pittsburgh. C'est à la suite d'une de ces représentations, en 1934, qu'il lie connaissance avec Robert Alton, chorégraphe qui avait fait ses débuts à Broadway l'année précédente : il vient de concevoir les danses des prestigieuses Ziegfeld Follies. Il a vingt-huit ans, il aime la simplicité, l'élégance et la fantaisie ; il sait jouer avec l'espace. Son autorité repose sur l'exigence, la vigilance, la volonté de parfaire sans cesse avant de rien laisser voir aux commanditaires²⁵. Affable et spirituel, il avait avec Kelly des conversations fécondes, même au téléphone ; il ne manquait pas de l'encourager à gagner Broadway. C'est aussi en 1934 que Gene se rend avec Fred à Altoona, en Pennsylvanie, pour figurer dans le spectacle de Cab Calloway : les frères Kelly y remplacent les Nicholas Brothers, virtuoses noirs du rythme et de l'acrobatie, partis danser à Hollywood dans *Symphonie burlesque* (1935). Deux Blancs avec un orchestre noir ? Leur vigueur et leur rapidité ont ébloui le chef, peu enclin au conformisme²⁶. Invité par un cadre de la RKO qui l'avait vu à Pittsburgh, Gene profite même d'un voyage familial en Californie pour se soumettre au rite du bout d'essai. Trop maquillé, il se sent ridicule : on ne lui demande pas de danser, il n'a aucune envie de devenir acteur de cinéma, et la RKO n'a pas besoin de lui, elle a Fred Astaire. L'épisode illustre la confusion des démarches hollywoodiennes et confirme la crainte qu'avait Kelly de passer pour efféminé : « J'avais l'air d'une tapette en délire », dira-t-il à son biographe, Clive Hirschhorn²⁷.

L'été 1937 prépare une nouvelle déception : un producteur de Broadway, peut-être influencé par Alton, invite le provincial à régler un des numéros du spectacle qu'il prépare pour la rentrée. L'offre est modeste, mais elle répond à ses vœux. Arrivé à New York, il découvre qu'on ne lui demande que de danser. Ulcéré, il revient à Pittsburgh. Son art n'existe-t-il donc que pour lui ?

L'événement décisif se produit en avril 1938. Le Playhouse charge Kelly de concevoir les intermèdes musicaux d'une nouvelle revue, *Hold Your Hats*, où il joue la comédie, chante et danse ; elle tiendra l'affiche un mois durant²⁸. Il s'attribue une part de ce succès, remarquable pour une ville de province. A-t-il pris confiance ? Il devient plus sûr de lui au fil des années : il est désormais convaincu qu'il peut présenter un travail long et qu'il existe un public pour le soutenir. Il est chorégraphe²⁹. Après six ans d'attente féconde, sa décision est prise. Comme son école de danse repose sur une assise solide et que sa famille est en mesure de l'animer, il prend un aller simple pour New York.

1. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, W. H. Allen, 1974.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. Tony Thomas, *Gene Kelly*, Henri Veyrier, 1976.

5. *Ibid.*

6. Clive Hirschhorn, *op. cit.*

7. Garth Jowett, *Film. The Democratic Art*, Little, Brown & Company, Boston Toronto, 1976.

8. Clive Hirschhorn reproduit dans *Gene Kelly* (W. H. Allen, 1974) un bulletin très satisfaisant, et même brillant.

9. Alvin Yudkoff, *Gene Kelly, A Life of Dance and Dreams*, Back Stage Books, New York, 2001.
10. Betsy Blair, *Le Souvenir de tout ça. Amours, politique et cinéma*, traduit de l'anglais par Aline Weill, préface de Michel Ciment, Alvik Éditions, Paris, 2004.
11. *Ibid.*
12. Tony Thomas, *op. cit.*
13. Clive Hirschhorn, *op. cit.*
14. Sheridan Morley et Ruth Leon, *Gene Kelly, A Celebration*, préface de Leslie Caron, Pavilion, Londres, 1996.
15. Clive Hirschhorn, *op. cit.*
16. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*, présente la photocopie d'un scénario remarquablement détaillé ; il date ce document de 1925 environ ; le style de l'écriture suggère que l'auteur avait plus de treize ou quatorze ans.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. Témoignage de Ruth Portnoy in Alvin Yudkoff, *op. cit.*
20. Clive Hirschhorn, *op. cit.*
21. Gene Kelly, *Dancing Memory*. Le texte est reproduit dans Tichi Wilkerson et Marcia Borie, *The Hollywood Reporter*, Arlington House, 1984.
22. Clive Hirschhorn, *op. cit.*
23. Alvin Yudkoff, *op. cit.*
24. Tony Thomas, *op. cit.*
25. Agnes De Mille, *Dance to the Piper*, Bantam Books, New York, 1954.
26. Alvin Yudkoff, *op. cit.*
27. Clive Hirschhorn, *op. cit.*
28. Sheridan Morley et Ruth Leon, *op. cit.*
29. Jacques Rivette et Charles Bitsch, entretien avec Gene Kelly, in *Cahiers du cinéma*, n° 85, juillet 1958.

Broadway

Gene Kelly arriva à New York le vendredi 5 août 1938. Pendant la vague de chaleur et la morte saison, les producteurs de théâtre forment les troupes qui joueront à la rentrée. Broadway change. Plusieurs comédies musicales prennent pour matière la vie syndicale ou la politique. Une demi-douzaine de pièces se préparent cet été-là ; *Variety* annonce pour le samedi 6 une audition destinée à choisir les danseurs de *Sing Out the News*, revue d'actualité, inspirée par l'hostilité aux régimes totalitaires et l'aversion pour les Républicains. Harold J. Rome a écrit les chansons, Charles Friedman dirige les acteurs. Or tous deux ont travaillé à *Pins and Needles*, œuvre produite en 1937 par un syndicat du vêtement pour dames, avec certains de ses membres pour interprètes. Gaiement engagée, cette pièce connut plus de mille représentations. Voilà qui ne pouvait qu'attirer le débutant.

Les auditions obéissent à un rituel invariable. On divise la file des postulants en groupes qui se présentent tour à tour devant la rampe ; on élimine ceux dont le physique ne convient pas ; puis chacun montre ses talents. Pour les danseurs, l'épreuve se compose d'un exercice où figure le *time step*, pas de base et lieu commun, sur huit mesures au début et huit à la fin, avec quelques déplacements, un ou deux sautilllements et des pas glissés. Rien de difficile : on se borne à vérifier des connaissances élémentaires et à mesurer la capacité à assimiler la combinaison que montre un assistant. Arrivé parmi les derniers, Gene comprit qu'il n'avait pas de véritable rival. Il s'exécuta avec tant de brio qu'on lui offrit un petit rôle, payé 35 dollars par semaine. C'était le salaire des danseurs du chœur. Il protesta : puisqu'on reconnaissait son talent, on devait le rétribuer mieux que les figurants. Il gagnait plus à Pittsburgh ! Des gens qui se piquaient de brocarder les capitalistes osaient l'exploiter ! Rien n'y fit.

Pour préserver l'avenir, Alton confia les intérêts de son protégé à son imprésario, Johnny Darrow, qui suggéra à Kelly de prendre un pseudonyme. C'était mal le connaître. Cependant, plusieurs possibilités s'offraient à lui. On ne pouvait envisager ni le burlesque *Hellzapoppin*, ni une pièce historique comme *Knickerbocker Holiday*. Trois autres créations faisaient une certaine place à la danse, pour lesquelles Robert Alton avait conçu la chorégraphie. *You Never Know* ? Darrow obtint que les producteurs auditionnent son nouveau client ; ils étaient prêts à l'engager pour 150 dollars par semaine, mais l'imprésario jugea ce salaire insuffisant. D'ailleurs, la pièce courait à l'échec. Le livret de *The Boys from Syracuse* venait de *La Comédie des erreurs* de Shakespeare : la tunique n'aurait pas convenu à Gene. Alton lui offrit donc, pour 75 dollars par semaine, un petit rôle dans *Leave It to Me*¹ dont Cole Porter avait composé les chansons, quoique le livret de Bella et Samuel Spewack penchât plus vers la satire politique que vers la frivolité coquine : un Américain niais, promu malgré lui ambassadeur en Russie, multipliait les incongruités dans l'espoir de perdre son poste et de rentrer chez lui ; or ses impairs ne lui valaient que des éloges puisqu'ils humiliaient le Reich et

secouraient le sympathique Staline ; le premier acte se terminait sur l'*Internationale* ! Mais lorsque ce diplomate prit sa tâche à cœur et travailla à la paix en suscitant une fédération européenne, de l'Atlantique à l'Oural, il fut limogé sans délai. On mesure la liberté du propos, son humour judicieux et fantasque. Kelly apparaissait sur un quai de gare, habillé en Esquimau, dans une digression où une autre débutante, Mary Martin, chantait « Siberia » devant un panneau annonçant Irkoutsk (en caractères cyrilliques !)². La pièce garda l'affiche à l'Imperial de novembre 1938 à juillet 1939 ; l'automne venu, la révélation du pacte germano-soviétique et la guerre en Europe interdisaient de la reprendre. Qui avait remarqué Gene Kelly ?

Sa carrière prenait toutefois tournure. Depuis son arrivée à New York, il fréquentait Helene Marlowe, sans fidélité ni intention de mariage. Il partageait moins que jamais son opinion sur la danse moderne³ ; s'il admettait que la pensée chorégraphique prît pour matière les origines corporelles du mouvement, plutôt que le livret, les figures et les attitudes, et qu'on se libérât des règles anciennes, il voulait demeurer dans l'art populaire américain : mêler tous les styles, mais danser sur la musique de Kern ou de Gershwin. Au cours des répétitions, il avait rencontré Cole Porter qui admira son aisance, s'étonna de sa culture et l'introduisit dans le milieu artistique. Sa conviction s'appuyait sur la familiarité qu'il avait acquise avec les films musicaux : de Busby Berkeley à Fred Astaire, de Jeanette MacDonald à Shirley Temple, de Maurice Chevalier à Eleanor Powell, tout l'a intéressé. « C'est, écrira-t-il plus tard, l'une des rares formes d'art spécifiquement américaines⁴. »

Darrow lui ayant trouvé un nouvel engagement, Kelly quitta la troupe de *Leave It to Me* avant la fin des représentations ; son contrat ne l'interdisait pas, mais la coutume ne l'admettait guère : il fallait qu'il fût ambitieux et sûr de lui pour négliger la rancune d'un producteur. Mais on lui offrait 115 dollars par semaine, quelques répliques, huit numéros de chant ou de danse⁵. Il n'avait jamais beaucoup chanté, sa voix manquait de volume et de clarté, sa tessiture manquait d'étendue. Il prit donc des leçons, tout en poursuivant ses propres expériences chorégraphiques et en participant aux répétitions. Son phrasé n'aura jamais la qualité de celui d'Astaire, mais il saura transformer son application timide en diction claire et donner du moelleux au timbre ténu de sa voix. Le nouveau spectacle s'intitulait *One for the Money* et la première aurait lieu le 4 février 1939. Écrit par Nancy Hamilton, mis en musique par Morgan Lewis, il évoquait sans malice les mœurs d'une famille riche : il n'avait ni l'audace ni l'orientation politique de *Leave It to Me*. Mais Raoul Pène du Bois avait dessiné les décors et les costumes, Robert Alton dirigeait les danses et surtout John Murray Anderson s'occupait de la mise en scène. À cinquante-trois ans, c'est le maître le plus respecté de Broadway, celui à qui l'on fait appel dans les cas difficiles⁶ : d'apparence austère, cheveux blancs, éducation européenne, volontiers tyrannique, parfois cruel, il veille à tout avec une irritante minutie ; il aime la netteté, compose les gestes et les attitudes, construit l'espace scénique au moyen des lumières et des couleurs. Selon Gene, Vincente Minnelli et Charles Walters,

tout comme lui, le prirent pour modèle⁷. Autant que le pas qu'il franchissait dans sa carrière, l'idée de collaborer avec ces artistes attira l'apprenti qu'il voulait être. En habit, il exécutait un solo entouré de girls et lançait le finale du premier acte ; désormais il avait un nom, le neuvième sur le programme. Mais *One for the Money* ne fut pas un succès : 132 représentations avant de partir en mai pour une tournée qui s'acheva à Chicago⁸. Tous les comédiens n'y participaient pas et comme Alton devait travailler à *Too Many Girls*, Anderson chargea Kelly de préparer les nouveaux interprètes en adaptant la chorégraphie à des sujets moins expérimentés. Il accomplit cette tâche à la satisfaction de ce chef exigeant, et il en fut flatté. Il avait beaucoup appris pendant ces mois de répétitions et de représentations.

Il passa le début de l'été dans une île du Maine, où il avait loué un chalet en compagnie de l'un des danseurs de la troupe, Bill Archibald, avec lequel il logeait à New York. Comme les homards, la natation et le grand air ne suffisaient pas à le contenter, il mit à exécution un projet ancien : écrire. Son camarade y consacrait des heures. Gene commença une pièce de théâtre où il évoquait l'arrivée d'un jeune provincial à New York ; c'était ouvrir une voie autobiographique, qui se prolongera, mais il n'atteignit pas la fin du second acte. Puis il s'essaya à un drame plus romanesque, dont il ne put entamer le troisième acte⁹. L'écriture répondait à son désir d'être la source unique d'un spectacle ; mais la solitude de l'écrivain lui pesait et la plénitude corporelle qu'offre la danse lui manquait. Contrarié, il alla passer quelques jours dans sa famille à Pittsburgh, puis rentra à New York, décidé à ne plus habiter avec Archibald, esprit à ses yeux trop épris d'abstractions avant-gardistes. Il s'impatiait.

Un nouvel emploi allait lui offrir l'occasion d'exercer son inventivité. Westport, dans le Connecticut, appartient à la banlieue de New York ; la fraîcheur de la côte et le charme des baies y attirent les touristes ; de juin à septembre, son Country Playhouse y accueille une saison théâtrale renommée : institué en 1930 par Lawrence Langner, ce festival propose un programme audacieux et engage des débutants, car il n'a pas de but lucratif. Une association de New York, la Theater Guild, fondée en 1918 par le même Langner, invita Gene à y diriger les danses de trois pièces. La première, créée en 1920, était *L'Empereur Jones* d'Eugene O'Neill, qui avait reçu le prix Nobel en 1936 : la tournure expressionniste des souvenirs et des hallucinations du protagoniste, Macbeth noir, se prêtait d'autant mieux à un traitement chorégraphique qu'un battement de tam-tam exprimait la menace qui planait sur lui. Un disciple de Virgil Thomson, Paul Bowles, avait écrit la partition. Restait à définir la part de la contorsion et celle de la pantomime. En dictant ses mouvements au « féticheur congolais » dont parle l'auteur, Kelly se souvenait-il de Mary Wigman ? En imaginant les « créatures informes » qu'évoque le texte, songeait-il à la souplesse des danseurs noirs qu'il admirait ? Son expérience de professeur et les exemples d'Alton et d'Anderson l'aidèrent à asseoir son autorité sur la troupe venue de Harlem qu'il devait diriger. À l'époque, la mixité raciale était rare au théâtre. Le rôle principal était confié à Paul Robeson, qui l'avait tenu à la scène et dans le

film de Dudley Murphy (1933). C'était une admirable basse, un ancien champion de football américain, un homme cultivé, un militant de la cause afro-américaine, dont la sympathie pour l'Union soviétique était déjà connue : sans adhérer à ses idées, Gene le trouvait sympathique et partageait son goût de la justice.

Deuxième spectacle : *Green Grow the Lilacs*. Sous ce titre, emprunté à une chanson irlandaise, Lynn Riggs avait écrit un drame que la Guilde avait présenté à New York en 1931. Il ne connut que 62 représentations. Afin d'en mesurer les possibilités musicales, à la demande de Richard Rodgers, on décida d'y insérer des chansons traditionnelles américaines, dont Gene dirigea la mise en œuvre dansée. Il y réussit si bien que, suivant un cheminement qui n'est pas sans exemple, le livret fut repris à Broadway en 1943, dans une production de la Guilde, avec des chansons de Rodgers et Hammerstein, *Oklahoma !*, un triomphe (2 212 représentations)¹⁰. Mais la chorégraphie était d'Agnes De Mille. Les travaux de Kelly s'avéraient éphémères.

Le troisième ne fut pas sans conséquence. C'était une revue, intitulée *The Magazine Page*. Gene en était l'annonceur et il y pastichait les maladroites d'interprètes appelés à des exercices étrangers à leur spécialité : par là il illustrait la diversité de ses talents et défendait une idée éclectique de la danse. Un beau succès. Betty Comden et Adolph Green en étaient les auteurs et les vedettes ; ils n'ont pas vingt-cinq ans ; avec John Frank, Alvin Hammer et Judy Holliday, qui deviendra célèbre, ils viennent de former un quintette de comédiens, « The Revuers », qui se produit dans les cabarets new-yorkais. Ils seront les scénaristes favoris de ce garçon tout en muscles. De Kelly, Adolph Green admira d'abord l'élégance et la vitalité. Ce jeune homme bondissait sur les mains¹¹ !

La saison d'été finie, Gene fit avec son père un voyage d'agrément au Mexique où le contraste entre la richesse des églises et la misère du peuple l'indisposa¹². Il y découvre pourtant un pittoresque et une architecture qui l'inspireront souvent. La guerre éclatait en Europe ; l'armée de Franco achevait d'écraser les républicains espagnols avec la bénédiction du clergé. Les idées politiques du danseur s'affirment. Revenu à New York, il constate que, pour s'être éloigné à l'heure où l'on recrutait les acteurs, il ne trouve pas d'emploi. Il vit d'une maigre allocation de chômage. Quittant le quartier bohème de Greenwich Village qu'il habitait avec Archibald, il s'installe à l'hôtel Woodward dans un studio étroit qu'il partage avec Dick Dwenger, sur la 55^e Rue Ouest, non loin de Times Square et des théâtres¹³. Dick est pianiste et veut être dramaturge ; il a un an de plus que Gene et encore moins d'argent que lui ; inlassable, il lui sert d'accompagnateur lors de ses exercices dans une salle immonde, faute de pouvoir payer sa part du loyer. Ce sera son seul ami de jeunesse. Mais il fréquentait aussi Lloyd Gough, sans être assidu au cercle d'études marxistes¹⁴ que cet acteur animait.

Dans l'espoir de s'assurer un emploi, au moins pour l'été à venir, Gene reprit contact avec la Guilde. Cela tombait à point nommé ! La nouvelle pièce de William Saroyan, *Ça s'appelle vivre (The Time of Your Life)*, embarrassait ses producteurs : située dans un bar de San Francisco, elle reposait sur les tirades

ineptes d'un certain Joe, vantard et prospère, qui proposait à chacun sa protection ; parmi les clients se trouvait Harry, un danseur de claquettes qui entendait remédier par le rire à la morosité du monde. Charles Walters avait refusé le rôle, trop mal payé, et suggéré le nom du « petit nouveau, Kelly » ; un autre futur cinéaste, Martin Ritt, se révélait inadéquat. On tint de nouvelles auditions au Théâtre de la Guilde, à New York. Langner et Eddie Dowling, acteur principal et metteur en scène, membre actif du parti démocrate, jugeaient Kelly trop élégant pour le rôle. Mais il se présenta un jour mal rasé et mal vêtu devant Saroyan, qui reprenait tout en main : habitué aux décisions rapides, celui-ci l'engagea, pour l'avoir entendu beugler comme il fallait un monologue, après s'être imposé de manière indiscrete en pleine audition. On travaillait aux dernières mises au point à New Haven, Connecticut. Gene s'entendait bien avec l'auteur ; il avait deviné la fonction de son personnage : alléger le climat en faisant passer un courant d'énergie allègre, et ce lui fut une occasion de comprendre combien le caractère commande l'allure du danseur¹⁵. En Kelly, Saroyan percevait un grand sens du théâtre ; ce débutant l'aïda à réparer quelques erreurs dans la distribution des rôles¹⁶. La pièce tint l'affiche vingt-deux semaines et reçut le prix Pulitzer (que le dramaturge refusa) et le prix du Cercle des critiques dramatiques de New York.

Louvoyant entre l'asservissement aux nécessités commerciales et le chimérique dévouement au grand art, Gene échappait enfin aux soucis matériels. Après tant d'années d'efforts incessants, de contraintes familiales et scolaires, cette période new-yorkaise fut sa jeunesse : insouciance, amicale, amoureuse, politique. Il visite les musées, il joue au base-ball dans Central Park, il médite sur la chorégraphie au théâtre et au cinéma, il pense à la guerre.

C'est l'année de l'Exposition universelle. Parmi les attractions les plus remarquées : un ballet aquatique conçu par John Murray Anderson et produit par Billy Rose. Ce dernier est un entrepreneur de spectacles clinquants, avec de jolies filles, peu vêtues. Il possède un cabaret, le Diamond Horseshoe, qui doit son nom à une piste en fer à cheval et à une décoration scintillante, propice aux claquettes et au cancan. Mais son succès à l'Exposition éveille en lui une ambition qui le surprend. Il lui faut un vrai chorégraphe. Alton ? Il prépare *Higher and Higher* et recommande Gene Kelly. Anderson, engagé pour la mise en scène, donne le même conseil. Rose va donc voir *Ça s'appelle vivre* ; sur la 52^e Rue, le Théâtre de la Guilde n'est pas loin de sa boîte, logée au sous-sol de l'hôtel Edison, sur la 47^e Rue. La pièce l'ennuie. Il juge l'acteur prétentieux, artificiel. Mais en dépit de ses préventions contre le grand art, il se laisse convaincre à la deuxième vision. Au téléphone, Kelly se déclare capable de satisfaire ses demandes et décrit sur-le-champ des projets éblouissants ; la seule difficulté concernera le salaire, car Rose est pingre et le danseur demeure fidèle à ses principes ; grâce à son insolent acharnement, il obtiendra 135 dollars par semaine¹⁷. Voilà qu'il peut donner libre cours à son inspiration dans un cadre professionnel.

Il continuait à jouer dans la pièce de Saroyan. Le 9 janvier 1940, vers midi, il descendit au Diamond Horseshoe pour mesurer l'estrade ou vérifier depuis la

salle les angles de vue. Une très jeune fille parut dans l'escalier : grande, mince, rousse. Elle veut savoir si c'est bien là l'audition. « Oui, mais c'est demain ! » La convocation indique pourtant le 10. « Nous sommes bien le 10 ? — Non, le 9 ! » Elle l'a pris pour un serveur. Il lui demande si elle est danseuse. Oui. Bonne danseuse ? « Très bonne¹⁸ ! » La jolie rousse revint le lendemain, parmi plusieurs centaines de postulantes. Le jury se composait de Rose, d'Anderson, de Pène du Bois et de Kelly, en qui elle reconnut le serveur de la veille. Les candidates défilent vingt par vingt ; les jurés éliminent les trois quarts de chaque groupe. Puis vient la sélection individuelle. Chacune se présente : on l'appelle Betsy Blair, elle a posé pour quelques photos publicitaires, elle a dansé pendant trois mois, deux séances chaque soir, à l'Imperial Casino, qui vient de fermer, au coin de Broadway et de la 45^e Rue. Reste à faire ses preuves sur huit mesures de *time step* et un petit numéro plus personnel. Grâce à Pène du Bois qui la trouve gracieuse, à Gene qui la juge bonne danseuse, à Billy Rose qui apprécie ses longues jambes, elle est embauchée pour 35 dollars par semaine. Ravie, elle signe, en toute illégalité : comme deux autres des élues, elle n'a pas dix-huit ans¹⁹.

Elle se nomme Betsy Boger et vient d'une famille épiscopaliennne peu croyante. Son père, courtier en assurances, est républicain, sa mère, institutrice, démocrate. Ils habitent à Cliffside dans le New Jersey. Elle a deux frères, plus âgés ; naguère garçon manqué, elle est devenue sportive. Elle danse depuis l'âge de neuf ans ; ses professeurs admirent Isadora Duncan, Mary Wigman et Martha Graham ; son père, homme de plaisir, adore Alice Faye ; jeune fille moderne, elle vénère les danseurs de cinéma : Fred Astaire et Ginger Rogers, Ruby Keeler, Eleanor Powell. Ses parents ne font pas obstacle à sa passion pour la scène. Le chorégraphe de chez Rose lui a paru beau et doté d'un merveilleux ascendant. Elle se sait jolie mais ses petits seins la chagrinent.

Kelly envisageait un numéro situé dans une cour d'école, propre à illustrer les types qu'on y trouve, du bon élève au chef de bande ; Rose repoussa ce projet : « On ne vient pas chez Billy Rose pour voir un ballet ! » Il agréa, en revanche, l'idée de donner du football américain une représentation dansée²⁰ : elle était plus virile, mais non moins révélatrice des intérêts du chorégraphe. La personnalité, les goûts et le zèle de Betsy la rapprochaient de cet homme attentif et secourable. Anderson, qui la surnommait « la chouchoute du professeur », se plut à l'humilier : lui reprochant son port de tête incertain, il la força à lui demander pardon à genoux ; elle le fit : « Je regrette, Sire. » Sa servilité ironique lui valut les applaudissements de quelques camarades et de Gene Kelly²¹. Parce qu'il la trouvait gentille, qu'il supposait qu'elle plaisait à son ami ou que ce dernier l'avait délégué, Dick Dwenger, que Gene avait fait embaucher comme pianiste de répétition, l'interrogeait sur ses idées, ses lectures, ses penchants, sa famille. Puis elle accompagna les deux compères à l'heure du déjeuner. Elle était charmée par la diversité de leurs intérêts et l'indépendance de leur pensée. Quand les répétitions devinrent plus rudes, ils l'emmenèrent aussi dîner chez Louis Bergen, sur la 45^e Rue. Un trio amical ? Elle le croit ! Hélas ! Le soir de la première, elle aperçoit une belle brune dans la salle avec les deux garçons, elle en pleure²². Elle

ne sait pas que c'est Helene Marlowe et qu'elle est la maîtresse de Gene²³. Elle ne voudra jamais le savoir.

Indéfini et tendre, ce compagnonnage devint plus étroit quand le spectacle fut lancé. Entre les deux séances, elle retrouvait ses complices chez Bergen ; en mangeant son steak, elle les écoutait parler politique, parfois avec Lloyd Gough. Puis, après chacun des cours de claquettes qu'elle prenait en début d'après-midi, ils vinrent la chercher pour lui faire visiter New York. Chez Gene, à l'heure du thé, elle découvrait la musique classique, Aaron Copland ou Stravinsky. Ils voulaient tout lui enseigner, elle voulait tout apprendre. Gough la familiarisait avec Marx, Lénine, Staline.

Au printemps, lorsque la troupe de *Ça s'appelle vivre* partit en tournée, Gene resta à New York. Il obtint même d'être remplacé par son frère, Fred. En banlieue, à Stamford dans le Connecticut, il joua dans une pièce de Dick Dwenger, *The Royal Roost*, aujourd'hui oubliée. Peut-être eut-il la curiosité d'aller voir *Letter to the World*, que Martha Graham créait le 11 août à Bennington, une bourgade touristique du Vermont. Convaincu que le cabaret ne menait à rien, il poussait Betsy à tenter sa chance dans la comédie musicale. Elle se présenta aux auditions de *Louisiana Purchase* d'Irving Berlin et de *Panama Hattie* de Cole Porter ; c'était un choix judicieux : ces deux pièces tinrent l'affiche beaucoup plus d'un an. Chorégraphe de la première, Balanchine ne se laissa pas émouvoir par les pleurs qu'elle versa en apprenant qu'elle n'était pas retenue. Mais Alton, qui avait assisté à la scène et avait encouragé la jeune fille à continuer, l'engagea pour *Panama Hattie*, non sans lui avoir demandé en souriant : « Allez-vous fondre en larmes si je ne vous choisis pas ? » Billy Rose est furieux, mais elle l'affronte, en vaillante néophyte de la lutte des classes, quitte à perdre une semaine de salaire. Dick et Gene seront fiers d'elle²⁴. Le 30 octobre 1940 eut lieu la première des 501 représentations de *Panama Hattie* ; Gene Kelly y assista plusieurs fois et repéra parmi les girls une petite blonde qui lui parut douée : elle avait dix-neuf ans et se faisait appeler Vera-Ellen.

Betsy habitait désormais un de ces gynécées où la discipline puritaine interdit aux messieurs de monter dans les étages. L'hôtel Henry Hudson se trouve sur la 57^e Rue Ouest, à deux pas de chez Gene. Elle y partage une chambre avec June Allyson, la future vedette, une autre camarade de *Panama Hattie*, Jane Ball, et une jeune secrétaire. Elle passe de plus en plus de temps avec Dick et Gene ; ils l'emmènent voir Cab Calloway ou les Nicholas Brothers au Cotton Club, « Blancs dans la salle, Noirs sur scène ». Au Vanguard, ils applaudissent les Revuers, ces confrères rencontrés à Westport. La soirée finie, les garçons la reconduisent au Henry Hudson, puis elle les reconduit à leur hôtel. Pour danser, elle est seule à accompagner Gene, qui préfère aux boîtes à la mode un cercle polonais où son inlassable éclectisme le pousse à s'exercer à la polka et à la mazurka. Ils font alors un aller-retour de plus, si bien qu'un soir il lui propose de partager sa brosse à dents et son pyjama ; ils dorment ensemble en toute innocence. Ce bonheur léger se renouvellera. La sensualité de Betsy s'impatiente, mais il lui rappelle, paternel, qu'elle est bien jeune²⁵.

Richard Rodgers, qui avait apprécié l'interprétation de Gene Kelly dans *Ça s'appelle vivre*, commençait à écrire avec Lorenz Hart les chansons d'une pièce audacieuse. Un jeune romancier, John O'Hara, en était l'auteur ; adepte du naturalisme et d'un style âpre, il avait adapté des nouvelles de forme épistolaire qu'il avait publiées à partir de 1938 dans le *New Yorker*. *Pal Joey* décrivait les intrigues sordides d'un beuglant de Chicago ; Joey Evans, dévergondé, cynique, crédule, y faisait carrière de gigolo plutôt que de danseur, préférant à l'amour et au spectacle l'argent d'une dame riche ; elle lui offrait son propre club, « Chez Joey », avant de plier devant les menaces d'un maître chanteur ; il finissait dans le dénuement et la solitude²⁶. Quelle vedette aurait pu consentir à incarner ce traître à l'éthique du genre ? Au début d'août, Johnny Darrow conseilla à son client de travailler le chant avant de se présenter devant Rodgers, qui voulait l'entendre mais n'avait pas dévoilé ses intentions²⁷. L'imprésario devinait que le rôle de Joey était en jeu. Producteur de la pièce, Rodgers organisa l'audition un mois plus tard au théâtre Century. Le metteur en scène George Abbott, John O'Hara et Robert Alton s'étaient dispersés à l'orchestre. En dépit d'une tradition dont il ignorait tout, Kelly interpréta une chanson de Rodgers et Hart, « I Didn't Know What Time It Was », sans convaincre ; comme Rodgers demandait autre chose, il se lança dans une blquette démodée, « It's the Irish in Me²⁸ », sur laquelle il avait dansé avec Fred à Chicago : du fond de la salle, O'Hara s'écria : « C'est ça ! Prenez-le ! » Mais, avant de se rallier à ce choix, Rodgers hésita plusieurs semaines, non sans multiplier les auditions. Finalement, on engagea Gene, pour 350 dollars par semaine : le salaire était faible pour un rôle principal, mais ni lui ni Darrow n'hésitèrent ; il fallait saisir cette chance. La mise au point du spectacle n'alla pas sans difficultés : soucieux d'éviter que le protagoniste ne rebutât le public, Abbott modifiait le texte, insérait des bons mots, accélérât l'action, demandait qu'on modifiât les chansons. Tout cela exigeait la participation de Hart et d'O'Hara, l'un et l'autre enclins à disparaître pendant des jours. Au fil des répétitions et des représentations d'essai, Kelly devait apprendre de nouvelles répliques et donner à son personnage un visage d'intrigant étourdi. Il travaillait de plus à la chorégraphie de ses solos, dont Alton lui avait abandonné la mise au point. Il emprunta au ballet, au tango, au fandango ; en variant les styles, en soulignant la motivation de chaque danse, il enrichissait son rôle²⁹. Attirer l'intérêt des spectateurs sur un vaurien, tel était l'enjeu. Que d'application on exigeait de lui ! Sa tâche incluait un numéro vu en rêve et une chanson sentimentale, « I Could Write a Book », ambition dont il fallait exprimer ce qu'elle avait de sot et de sincère dans la bouche d'un illettré. Son sourire et son allant suggéraient que la vilenie de Joey relevait de l'inconscience. Quand on joua à Philadelphie, tout n'était pas prêt. Le dynamisme du protagoniste inspirait à ses partenaires une confiance que lui-même n'éprouvait pas. Dans la troupe des danseurs figuraient Van Johnson, qui découvrit en lui un conseiller sévère et un bon camarade, qu'il retrouvera dans *Pilot* n° 5 puis dans *Brigadoon*, et un débutant féru de cinéma, Stanley Donen. Ce dernier n'avait pas dix-sept ans ; en Gene, il apprécia l'artiste, mais jugea

l'homme trop préoccupé de lui-même ; sa sympathie allait surtout à Betsy.

La première eut lieu à New York le 25 décembre 1940 au théâtre Ethel Barrymore. La critique fut partagée : oracle du *New York Times*, Brooks Atkinson parlait d'un « puits putride », mais la plupart de ses confrères saluèrent une réussite paradoxale. Certains spectateurs étaient enthousiastes ; mais, selon son interprète, les mœurs de Joey déplurent à beaucoup de dames mûres³⁰. Le triomphe de Gene Kelly ne souffrit, en revanche, aucune contestation ni aux yeux du public, ni de la part des journalistes, ni même sous la plume prude d'Atkinson. Dans le même journal, John Martin, le grand critique de danse, fit l'éloge de la netteté avec laquelle le geste de l'interprète caractérisait toutes les nuances de son personnage. L'ouvrage ne connut pourtant que 354 représentations, en incluant sa reprise à l'automne 1941.

Le rôle de Joey imprima des traits durables sur l'image de Kelly en tant qu'acteur. Cet arriviste impudent corrigeait l'image souriante et généreuse de Harry, le danseur de claquettes de *Ça s'appelle vivre*. Ainsi se constituait le personnage que Hollywood reprendra. Quelques aspects de la personne de l'acteur pouvaient le rapprocher de ces masques : il suffisait d'exagérer une désinvolture de séducteur, de confondre l'ambition avec la vanité, de dévaluer en égoïsme cynique la manie de la perfection, ou de souligner les largesses faites au public, la sincérité du sentiment, la gentillesse débordante. Mais comment expliquer cette ambivalence ? D'abord, par son style d'interprétation : appliqué et discontinu, il isole des jeux de physionomie voulus et distincts, repris des mimiques du répertoire ; rien ne lui convient donc mieux qu'un peu de rouerie. En second lieu, cette complexité l'opposait à la personnalité ouverte d'Astaire.

À l'automne, William Saroyan, coutumier des coups de poker, confia à Betsy Blair le rôle de la jeune première de sa nouvelle pièce, *Beautiful People*, dont il assurait aussi la mise en scène. Son partenaire était Eugene Loring, un danseur de vingt-six ans, qui s'était fait connaître en 1938 comme chorégraphe de *Billy the Kid*, un des premiers grands ballets américains, sur une musique d'Aaron Copland, mais qui n'avait pas plus qu'elle l'expérience de la diction théâtrale. Esprit indépendant, inventeur de gestes inattendus, Loring appartient comme Michael Kidd, Jerome Robbins ou Agnes De Mille à un milieu artistique plus proche de Balanchine, d'Antony Tudor et de la tradition classique que ne le sera jamais Kelly. Mais cette incompatibilité de style n'empêcha pas cet acteur débutant d'accueillir en même temps que sa partenaire les conseils du danseur. La pièce connut un vrai succès.

Aux yeux de Gene, Betsy avait grandi : à la fin du printemps 1941, elle devint sa maîtresse ; elle en fut très heureuse. Quelque temps plus tard, à la lueur de la lune, devant la fontaine de l'hôtel Plaza, sur la 5^e Avenue, en face de Central Park, il lui proposa de l'épouser. Il allait, en effet, partir pour Hollywood et n'entendait pas l'abandonner. Le mariage devait être enregistré à Philadelphie, en septembre, par un juge de paix. Il fallait d'abord obtenir l'accord du père de la fiancée, mineure ; ce fut facile ; mais en fin de compte, pour contenter sa mère, le fiancé pria la jeune marxiste de recevoir le sacrement de mariage dans une église

catholique, Saint John, à Philadelphie, le 24 septembre 1941, devant les deux familles réunies³¹.

Ne dirait-on pas une comédie musicale ? Le trio amical se change en un couple sentimental qui unit des silhouettes agiles, sensuelles et chastes ; un halo discret nimbe sur scène ces corps éloquents ; une lumière exquise favorise la déclaration ; le libertin se convertit à une pieuse fidélité ; Hollywood menaçait de séparer les amoureux, mais le mariage rend son unité à la communauté. Cette ressemblance s'explique : les habitants du genre musical se conforment à ses fables dans leurs récits. Contrairement à Betsy, cependant, Clive Hirschhorn situe la demande en mariage devant le triste hôtel pour dames où elle habitait, à vingt minutes du romanesque et du luxe : c'était la version de Gene. De plus, la similitude concerne surtout les œuvres où Kelly exercera son génie du trio mixte, des duos frôleurs, des accès soudains de sincérité. Enfin, son amour pour Betsy enveloppe aussi des passions ténébreuses et timides. Sa prédilection pour ses élèves, visible dans tant de numéros où il joue avec des enfants : lorsqu'il se marie, reparaît une écolière de Johnstown, Jeannie Coyne ; elle remplace Betsy dans *Panama Hattie* ; elle se lie d'amitié avec Stanley Donen et avec la jeune mariée, qui voit en elle une version irlandaise de sa propre personne³² : mêmes cheveux roux, mêmes yeux bleus, même front haut et droit ; peut-être cette ressemblance exprime-t-elle le désir qu'éprouve Jeannie, éperdue de tendre admiration pour son maître, de s'apparenter à l'élue. L'attrait d'une intouchable vierge : Betsy répète que Gene la traitait comme un ange et attribue à son éducation catholique le privilège de pureté qu'il lui accordait ; mais cette réticence platonique porte aussi la vénération nostalgique de la femme interdite ; elle annonce le dénouement paradoxal de ces pas de deux où il disparaît seul par le fond, où sa bien-aimée lui échappe, où le couple se perd dans le lointain.

Le succès de *Pal Joey* intéressait Hollywood. Ancien parolier, producteur débutant chez MGM, Arthur Freed avait déjà admiré les talents de Kelly dans *Ça s'appelle vivre* et lui avait proposé de gagner les studios où il constituait son équipe ; dès décembre 1939, il voulut vérifier sur l'écran que cet acteur inconnu pouvait jouer un rôle secondaire dans *En avant la musique*, le deuxième film qu'il produisait, dont Busby Berkeley allait entreprendre le tournage en avril 1940. Gene répondit qu'il ne se sentait pas prêt. Freed ne renonça pas : quelques mois plus tard, alerté par le scénariste Fred Finklehoffe qui travaillait à sa nouvelle production, *Débuts à Broadway* (Busby Berkeley, 1942), il alla voir *Pal Joey* et incita Louis B. Mayer, le patron du studio, à en faire autant : trouvant Kelly excellent, celui-ci lui proposa de l'engager, sans même le soumettre à un test préalable. Heureux à la scène, à la ville, en amour, le danseur vivait dans une insouciance trop paisible pour ne pas tenter l'aventure. Mais au printemps 1941, il fut invité à tourner un bout d'essai. Or il gardait un souvenir amer de son expérience à la RKO et prévoyait que le travail serait bâclé. Mayer avait trahi sa parole : cela le révoltait. Il refusa tout arrangement et écrivit au magnat : « Navré, je ne travaillerai pas pour vous parce que vous avez menti. Je préférerais danser dans un bar³³. » Il exagérait. Sur les instances de Darrow, il avait tenté quelque

temps plus tôt de danser, non dans un bar, mais dans un cabaret de luxe, le Rainbow Room, au sommet du gratte-ciel RCA ; ce fut un échec pitoyable : confondant les Irlandais, le présentateur annonça George Murphy, l'orchestre se trompa de tempo, et le chorégraphe, Jack Cole, estima qu'il lui manquait la distinction qui était de mise dans ce haut lieu du chic³⁴. En privé, Gene traitait Mayer de « voyou d'extrême droite » : il exagérait encore. Il continuait pourtant de recevoir des propositions de Hollywood. Quelques mois après cet éclat, on le convia à rencontrer David O. Selznick, le gendre de Mayer, brillant producteur de trente-neuf ans, qui avait fondé sa propre compagnie et mené à bien le tournage d'*Autant en emporte le vent*. Ils sympathisèrent : l'ambition artistique du jeune patron de studio encourageait l'exigence d'un inventeur soucieux d'imaginer à loisir et de laisser des traces ineffaçables, ce que seul le cinéma permettait. Méfiant, Kelly conta cependant à Selznick le mauvais procédé de son beau-père. Amusé, l'autre promit qu'avec lui il ne serait pas question de bout d'essai. Dès lors l'excellence de l'occasion emporta la décision. Le contrat fut négocié par Johnny Darrow qui s'associa, par nécessité juridique, un imprésario hollywoodien, Leland Hayward, qui allait représenter Gene Kelly dès l'année suivante : il était engagé pour sept ans à 750 dollars par semaine, à dater de novembre 1941³⁵.

Il ne pourrait donc participer à la reprise de *Pal Joey*. Mais George Abbott lui demanda de régler la chorégraphie de *Best Foot Forward*, la comédie musicale qu'il mettait en scène. Kelly disposait de l'été, il accepta, désireux de laisser à Broadway, une fois au moins, son nom comme chorégraphe. Les jolies chansons que Ralph Blane et Hugh Martin avaient écrites lui inspirèrent des danses pleines d'allant et de jeunesse. Les dernières mises au point eurent lieu à Philadelphie où Gene et surtout Betsy fréquentaient volontiers Stanley Donen, qui faisait partie de la troupe et servait d'assistant. Quatre jours après l'avant-première vint le mariage. Puis on regagna New York. On célébra les adieux en buvant chez Bergen : Lloyd Gough mit le couple en garde contre le moule hollywoodien ; Dick Dwenger fut invité à lui rendre visite en Californie³⁶ — ce qu'il ne put jamais faire, car il périt en mer au début de la guerre ; Saroyan promit un nouveau rôle à Betsy ; elle convia deux camarades, la constante Jeannie Coyne et le fidèle Stanley Donen, à faire signe dès qu'ils auraient gagné Hollywood, comme ils en avaient l'intention³⁷. La première de *Best Foot Forward* à New York, le 1^{er} octobre, fut suivie de 326 représentations. Le lendemain, Betsy et Gene portaient, un peu tardivement, en voyage de noces, mais à leur heure pour Hollywood. Préoccupés par leur avenir, ils n'avaient pas prêté grande attention à l'attaque de l'Union soviétique par le Reich, le 22 juin ; elle bouleversait pourtant la disposition de la gauche américaine en favorisant ce que le pacte germano-soviétique avait interdit : une alliance de toutes ses tendances contre les régimes fascistes.

1. Clive Hirschhorn, *op. cit.*

2. Stanley Green, *Ring Bells ! Sing Songs ! Broadway Musicals of the 1930's*, préface de Brooks

Atkinson, Galahad Books, New York, 1971.

3. Clive Hirschhorn, *op. cit.*
4. Préface du livre de John Springer, *All Talking ! All Singing ! All Dancing ! A Pictorial History of the Movie Musical*, préface de Gene Kelly, The Citadel Press, New York, 1966.
5. Sheridan Morley et Ruth Leon, *op. cit.*
6. Stanley Green, *op. cit.*
7. Clive Hirschhorn, *op. cit.*
8. Stanley Green, *op. cit.*
9. Clive Hirschhorn, *op. cit.*
10. Thomas G. Aylesworth, *Broadway to Hollywood*, Hamlyn, Londres, 1985.
11. Clive Hirschhorn, *op. cit.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. Betsy Blair, *op. cit.*
15. Alvin Yudkoff, *op. cit.*, cite un entretien paru dans le magazine *Parade* en 1983.
16. Clive Hirschhorn, *op. cit.*
17. *Ibid.*
18. Betsy Blair, *op. cit.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. Clive Hirschhorn, *op. cit.*
24. Betsy Blair, *op. cit.*
25. *Ibid.*
26. Gerald Mast, *Can't Help Singin', The American Musical on Stage and Screen*, The Overlook Press, Woodstock, N.Y., 1987.
27. Clive Hirschhorn, *op. cit.*
28. Alvin Yudkoff, *op. cit.*
29. Clive Hirschhorn, *The Columbia Story*, Pyramid Books, Londres, 1989.
30. Thomas G. Aylesworth, *op. cit.*
31. Betsy Blair, *op. cit.*
32. *Ibid.*
33. Hugh Fordin, *La Comédie musicale américaine*, traduit de l'américain par Alain Masson, Ramsay, Paris, 1987.
34. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*
35. *Ibid.*
36. Betsy Blair, *op. cit.*
37. Alvin Yudkoff, *op. cit.*

Débuts à Hollywood

New Jersey, Virginie, Caroline du Nord, les jeunes mariés s'amuse¹nt en route ; un bananier les attend à La Nouvelle-Orléans : ils embarquent pour Veracruz d'où ils traverseront le Mexique pour gagner Los Angeles, en passant par Acapulco, Mexico, le Texas et San Francisco, où ils rencontrent William Saroyan. Quelle fantaisie dans l'itinéraire ! Ils sont heureux. Ils visitent les monuments précolombiens, les musées, courent les bals, fréquentent les auberges¹. Ils en oublient la guerre. Gene tient seulement à rester en contact avec Selznick.

Leur arrivée à Hollywood, un peu avant le 7 décembre 1941, jour du bombardement de Pearl Harbor, fut vite assombrie par l'anxiété qui gagnait. On annulait des projections pour écouter les nouvelles à la radio ! Cette fièvre n'épargnait pas Gene. Irlandais, il n'avait pas de sympathie pour les Anglais, mais le racisme, la tyrannie et l'appétit de mort qui caractérisaient les régimes allemand et japonais lui inspiraie²nt un dégoût si profond qu'il en était venu à souhaiter l'entrée en guerre des Américains. Il s'inquiétait aussi des intentions de Selznick. Betsy se laissait absorber par son rôle d'épouse. Guidés par Judy Garland, dont ils avaient fait la connaissance à New York cette année-là, ils observaie³nt les mœurs du pays. Leur pué⁴rité les étonnait. Ils habitaie⁵nt sur une colline boisée, Look Out Mountain Drive, une petite maison en haut d'un interminable escalier. Betsy rivalisaie⁶t avec Gene au ping-pong. Tous les jours, au studio Selznick, ils effectuaie⁷nt leurs exercices de danse². Bien qu'il se montrât chaleureux, Selznick ne savai⁸t trop que faire de son protégé. Il n'avait jamais produit de film musical et n'entendaie⁹t pas, lui, le spécialiste des adaptations littéraires, se lancer dans une aventure qui ne pouvait accroître son prestige. Il voulait, disai¹⁰t-il, mesurer les capacités dramatiques de Kelly, qui regimbaie¹¹t et qui soutiendra parfois n'avoir jamais accepté que par devoir de jouer sans danser³. Depuis six mois, le producteur songeaie¹²t à porter à l'écran un roman de Cronin, *Les Clés du royaume* (1941). Pour préparer le novice au rôle principal, celui du père Francis Chisholm, puis à celui du docteur Willie Tulloch, l'un et l'autre écossais, il lui procura un professeur de diction⁴ : filmé dans son studio, le résultat fut burlesque. Pendant que Betsy et Gene s'impatiente¹³aient, Selznick renonça si vite à son projet qu'il se persuade¹⁴ de ne l'avoir jamais nourri ; il vendit les droits du livre à la Fox⁵.

Chez MGM, pendant ce temps, on méditaie¹⁵t une autre transaction. En révisaie¹⁶t le scénario de *Pour moi et ma mie* (*For Me and my Gal*), Fred Finklehoffe s'avis¹⁷a que le rôle principal conviendrait à Kelly, avec lequel il était demeuré en contact : l'arrivisme de Harry Palmer rappelaie¹⁸t celui de Pal Joey. Il pria donc Freed d'insiste¹⁹r auprès de Mayer pour que celui-ci obtî²⁰t de son gendre l'autorisation de l'employe⁶r⁶. Mais Mayer avait-il oublié la lettre injurieuse ? Il affectaie²¹t la réserve, laissant entendre qu'il ne trouvaie²²t pas ce garçon sympathique⁷, mais il savai²³t avec quel discernement Freed choisissaie²⁴t ses collaborateurs. De son côté, Selznick affectionnaie²⁵t ce type de marché : pour un bon prix, il céda donc à la MGM 50 % du contrat qui liaie²⁶t à lui son employé ; acquis au début de l'année

1942, l'accord incluait le prêt de Kelly pour *For Me and my Gal*. Hollywood tient ces locations pour légitimes, mais l'arrangement déplut à celui qui en faisait l'objet. Ne s'était-il pas juré de ne jamais travailler pour Mayer ? Son pacte avec Selznick, il le découvrait, supposait une bonne part de naïveté : un goût commun des entreprises ambitieuses avait rapproché les deux hommes, mais leurs vues n'étaient pas les mêmes. D'ailleurs, pouvaient-ils se rencontrer, dans le projet de tout contrôler, autrement que pour se heurter ? Kelly dont le dessein consistait, il le pressentait désormais, à unir en une seule opération intellectuelle et corporelle danse, chorégraphie et mise en scène, dut transiger et fit ses débuts à l'écran sous la direction de Busby Berkeley, dont il savait qu'il ne mettait pas en relief l'imagination gestuelle. Mais il allait disposer, en exerçant ses talents d'observation critique, des moyens de compléter son apprentissage. Un pavillon lui était réservé : un salon avec un lit, une cuisine, une salle de bains, une loge. Il avait accès au réfectoire où se côtoyaient les producteurs, les scénaristes et, vêtus d'une tenue de jockey, d'une robe à panier, d'un uniforme allemand ou d'un banal smoking, les acteurs. En avalant un hamburger, une salade et un dessert, on y échangeait des commérages, parfois aussi des connaissances ou des idées. Gene bénéficiait des salles d'exercices et de répétition, il était en contact avec les meilleurs artisans. Bientôt, un employé passerait des heures à dédicacer à sa place les photos destinées aux clubs de ses admirateurs⁸. Il s'accommoda sans peine du monde factice et contraint où les studios abritaient leurs vedettes. Son ambition artistique et une vie sans ostentation l'assuraient d'échapper à la servilité. Mais il ressentait un climat d'hostilité, causé par la rancœur que Mayer répandait dans sa cour⁹. Il n'avait aucune difficulté à s'incliner devant l'étiquette qui imposait aux « sujets » de ce « souverain » de se tenir à distance de lui : il ne voulait pas le voir.

Busby Berkeley était alors le principal réalisateur de l'atelier que Freed s'appliquait depuis deux ans à constituer ; lorsque commença le tournage de *Pour moi et ma mie*, en avril 1942, il était âgé de quarante-deux ans ; il s'était rendu célèbre en concevant de somptueux numéros, surpeuplés de figurantes joliment dévêtues et gouvernés par la régularité des strophes, l'usage de formes géométriques, la volonté d'amplifier l'étendue visible, la vision sensuelle de choses banales. Se jugeant mal payé¹⁰, il avait quitté la Warner pour la MGM en 1939 ; il avait compris qu'il devenait impossible de prolonger à l'écran le goût dispendieux et baroque de Ziegfeld, comme l'indiquaient depuis 1935 ses recherches stylistiques, désormais soucieuses de sobriété. Son entrée dans l'équipe de Freed n'avait rien d'étonnant : le producteur faisait confiance à tous les talents pour se fondre entre eux et le cinéaste savait trouver là les possibilités matérielles et artistiques de ses inventions. L'idée de réunir Kelly et Berkeley surprend plus : pour Berkeley, l'action de la caméra définit l'espace chorégraphique, tandis que Kelly souhaite voir la danse ordonner la mise en scène. Mais le paradoxe veut que l'un et l'autre aient été satisfaits de leur rencontre : le réalisateur déclarait que c'était là son chef-d'œuvre¹¹ et que son interprète le préférait aussi à tous ses films¹² ; celui-ci se contentait d'y voir une de ses meilleures compositions d'acteur¹³.

Comme l'eau dévalant la colline submergeait leur escalier et que Betsy était enceinte, la MGM offrit aux jeunes époux la maison de E.Y. Harburg, le parolier du *Magicien d'Oz*, rentré à New York. Loin de chercher à frayer avec la caste des magnats, des producteurs et des vedettes, ils y reçoivent en camarades des professionnels new-yorkais des spectacles musicaux qui ont l'âge de Gene : Saul Chaplin, Hugh Martin et Ralph Blane, Betty Comden, Adolph Green et Judy Holliday venus jouer au Trocadero, Lena Horne et son mari Lennie Hayton, couple qui unit une Noire et un Blanc et n'est donc pas admis partout. S'ils fréquentent aussi des comédiens libéraux comme Jessica Tandy et Hume Cronyn, ils sont trop jeunes pour accéder au cercle patricien des écrivains et des gens de théâtre venus de Nouvelle-Angleterre. Kelly a rencontré Astaire, mais leur estime réciproque ne se changea jamais en relation chaleureuse. Fréquentant un peu, comme il sied, mais le moins possible, la clique de la MGM, Gene s'éloigne de l'extrême gauche, tandis que Betsy en soutient financièrement l'action ; Lloyd Gough les a rejoints à Hollywood. Stanley Donen ne les quitte pas ; Betsy fait ses emplettes avec Jeannie Coyne¹⁴. Celle-ci est arrivée en 1942, après avoir achevé son apprentissage auprès de deux bons maîtres : Robert Alton, imaginatif et adroit, et Jack Cole, le plus moderne des chorégraphes qui déburent alors à Broadway. Elle n'a que dix-neuf ans, elle habitera chez les Kelly jusqu'en 1948. La vie domestique du couple est simple et hospitalière ; leur demeure s'ouvre à tous, surtout en fin de semaine. Chacun se sert à boire et prend un sandwich. On projette parfois un film en 16 mm. La curiosité des Kelly s'étend des classiques à l'avant-garde, de Griffith à Kenneth Anger, qui viendra montrer *Fireworks* (1947), suscitant un émoi retenu et, quand on le croit parti, de grands rires — mais il est revenu chercher son manteau et il entend tout. En 1955, Kubrick fera ainsi connaître *Le Baiser du tueur* à la compagnie, plus admirative. On joue des soirées entières aux charades : un meneur de jeu livre une phrase aux capitaines des deux équipes ; chacun doit la faire deviner par la pantomime à ses associés, avant que l'autre, dans une pièce voisine, y soit parvenu¹⁵. Gene et Betsy sont imbattables, trop épris de victoire pour s'amuser ; la rumeur veut que Gene ait déterré en quarante secondes ce cadavre exquis : « La *dementia praecox* a le malheur d'être suspendue à l'arbre généalogique. » C'est « le Jeu » qui restera pendant des années l'occupation des soirs et des nuits du samedi et du dimanche, même après la guerre¹⁶. Excellent exercice pour des acteurs ? À cela près qu'il sollicite les expressions discontinues... C'est en tout cas le mode de sélection des familiers : les incapables ne seront pas les bienvenus. Plus tard, on entendit parfois chanter Judy Garland ou Frank Sinatra. Dès l'aube, l'affrontement prend la forme du volley-ball. Pendant les tournages, on se quitte plus tôt.

Pour moi et ma mie occupa les mois d'avril et de mai 1942, avec les incidents habituels : George Murphy, réactionnaire et fâché d'interpréter une fois de plus l'amoureux éconduit, transportait sur le plateau l'hostilité de Mayer envers Kelly, partagée par son second, Eddie Mannix et le responsable des films musicaux, Sam Katz ; Gene était désarçonné par les impératifs techniques : on enregistrerait avant tout la musique et les chansons, or il n'aimait ni sa voix ni son phrasé, si retenu et

si nuancé. Il fallait, en revanche, doubler les claquettes après le tournage. Quelle corvée ! Les maquilleurs s'ingéniaient à cacher sa cicatrice, ou l'on se cantonnait à cadrer son profil droit. Sauf quand elle était souffrante, Judy Garland soutenait son camarade, gêné par le travail haché, le rapport avec l'objectif, la contrainte des marques au sol, la nervosité de Berkeley¹⁷. Enfin, le public, lors de la projection d'essai, n'admit pas que Harry Palmer, arriviste sans scrupules, pût bénéficier d'un heureux dénouement après s'être écrasé la main afin d'échapper à l'enrôlement, en 1917 ; pour esquisser son rachat, il fallut trois semaines de tournage supplémentaire. Le générique attribue la chorégraphie à Bobby Connolly, mais la contribution de Kelly à ses propres numéros est visible : on accordait aux grands danseurs le privilège d'inventer leurs mouvements. En clown, il sautille sur les mains, une de ses figures favorites. Puis, sur la chanson-titre, il entre en danse avec Judy Garland : c'est un pas de deux très sobre, qui conquiert toute l'étendue d'un banal café et enseigne aux personnages leur complémentarité et leur affection. La simplicité du pas, l'intérêt pour quelques accessoires, un piano, un chapeau, la tendresse gracieuse qu'assurent au couple leurs regards et leurs mains liés, la légèreté des contrastes gestuels dénotent le style de Kelly. La danse transfigure le quotidien sans le quitter. Loin des artifices de la scène, elle établit une familiarité charmante. Or ce moment délicieux réalise les ambitions implicites d'Arthur Freed : estomper l'opposition du vécu et du stylisé, inscrire le merveilleux dans le réel et pallier la disparate des tonalités qui caractérise la comédie musicale. Dans son ensemble, le film admet cependant de forts contrastes : entre la représentation désuète du music-hall de la Belle Époque et ce duo si neuf, entre mélodrame et bouffonnerie, propagande patriotique et badinage ; l'interprétation de Kelly tire parti de cette diversité : elle repose sur l'alternance des feintes et des accès de sincérité, et la discontinuité y prend l'apparence de la variation.

Betsy donna naissance à une fille, Kerry, le 16 octobre 1942 ; la veille, Gene la conduisit à l'hôpital où il lui chanta quelques chansons, mais il manqua le moment de l'accouchement¹⁸. L'emploi du temps des acteurs est si exigeant : plus de soixante heures par semaine, du lundi matin au samedi midi ! Mais il travaillait sans lassitude de quinze à dix-huit heures par jour. L'entraînement et le sport l'aideront à conserver ses capacités physiques jusqu'à plus de quarante ans.

Pour moi et ma mie sortit le 20 novembre. La critique lui fut en général favorable et salua les débuts de Gene Kelly. Ce fut un grand succès commercial : sur le marché intérieur, la vente rapporta plus de trois fois ce que le film avait coûté¹⁹. Il fallait exploiter cette réussite. Mayer et Mannix renoncèrent à leurs préventions. La MGM acheta à Selznick la totalité du contrat de la nouvelle vedette. Peu enclin à passer pour une marchandise, mais conscient de l'excellence des spécialistes réunis par Freed, Gene ne fera aucune difficulté. Comme il l'écrira bien des années plus tard : « Les membres du groupe qui travaillaient à la MGM à mon époque prenaient les films musicaux au sérieux... Cela impliquait la collaboration la plus étroite entre les chorégraphes, les réalisateurs, les producteurs, les musiciens, les chefs d'orchestre, les arrangeurs, les décorateurs,

les costumiers — la liste est infinie. Il y avait probablement plus de talents rassemblés à la Metro en ce domaine que partout ailleurs à quelque moment que ce soit²⁰. » Mais ses connaissances en économie incitaient le nouveau venu à l'inquiétude : pour un investissement et un risque bien moindres, un mélodrame est d'un meilleur rapport qu'une œuvre musicale²¹. Puisqu'il s'est fait acteur, pourquoi ne pas s'essayer au drame ? L'Amérique est en guerre et le studio veut prolonger son emploi militaire. Dore Schary, récemment engagé pour diriger la production de série B, mit en avant un sujet audacieux : découvrir la personnalité complexe d'un pilote (Franchot Tone) qui part pour une mission dont il ne reviendra pas ; en affrontant les Japonais, il continue le combat qu'il avait commencé en démasquant un gouverneur corrompu et réactionnaire. Ce scénario satisfaisait les idées politiques de Gene. Il tint donc un second rôle dans *Pilot n° 5*, que réalisa George Sidney et qui ne trouva guère de défenseurs depuis sa sortie en 1943. L'usage de flash-backs gouvernés par des points de vue différents en fait pourtant une des premières réponses à *Citizen Kane* ; Kelly jouait le mieux informé des narrateurs ; le personnage du politicien était, déclara-t-il plus tard²², calqué sur le fameux démagogue louisianais Huey P. Long. Un cas intéressant, traité de façon inventive, mais on reprocha au film son manque de vigueur. Le budget était modeste ; ce fut un complément de programme et un échec commercial. Gene reconnaissait d'ailleurs que sa crainte de pâlir en face de Franchot Tone, sobre vedette de l'ouvrage, l'amenait à outrer son jeu²³.

Comme l'armée ne l'appelait toujours pas, soucieuse de ménager la puissance de propagande que constituait Hollywood, mieux valait revenir à la comédie musicale, après avoir passé le printemps à New York. L'idée était bonne, le résultat ne le fut pas. D'un scénariste à l'autre, l'adaptation de *Du Barry Was a Lady* traînait dans les bureaux d'Arthur Freed depuis mai 1941 ; montée à Broadway en décembre 1939, avec des comédiens brillants, Bert Lahr, Ethel Merman, Betty Grable et Charles Walters qui interprétaient des chansons de Cole Porter et dansaient sous la direction de Robert Alton, la pièce avait connu 408 représentations ; mais elle était trop leste ; on se résolut à tout changer. Au théâtre, un journaliste marié courtisait la chanteuse d'un cabaret, on en fit un homme de spectacle célibataire, qu'incarna Kelly ; on conserva trois chansons de Porter, auxquelles on ajouta une dizaine de morceaux, sans souci d'unité. Le tournage se déroula du 1^{er} septembre au 6 novembre 1942 ; Roy Del Ruth, le réalisateur, encourageait les singeries besogneuses du couple de vedettes, Lucille Ball et Red Skelton ; les danses de Seymour Felix, artisan dépourvu de fantaisie, parurent si plates à Kelly qu'il réclama qu'on appelât Alton à la rescousse ; ce dernier travaillait alors à New York, mais Charles Walters se trouvait à Hollywood et Gene lui était reconnaissant de l'avoir recommandé pour *Ça s'appelle vivre* ; il régla donc la chorégraphie discrète qui accompagne la chanson de Porter, « Do I Love You, Do I ? » et imagina d'en engager peu à peu le mouvement avant l'entrée en scène²⁴ : l'usage de la lumière et des couleurs, les groupes de figurants répartis sur le plateau, l'élégance de Kelly font de ce passage la seule beauté de *La Du Barry était une dame*. Sa médiocrité n'empêcha pas le

film, sorti le 13 août 1943, de remporter un vif succès.

N'y voyant qu'un produit facile à vendre, Arthur Freed s'en était désintéressé : de la fin de l'année 1942 au début de 1944, la comédie musicale noire que dirigeait alors Vincente Minnelli, *Un petit coin aux cieux* (1943) et la préparation de deux autres œuvres du même réalisateur, *Le Chant du Missouri* (1944) et *Yolanda et le Voleur* (1945), exigeant plus d'audace, retinrent toute son attention. Or ces projets ne comportaient pas de rôle pour Kelly qui fut déçu de cet oubli. Malgré leur volonté commune de donner au genre une tournure nouvelle, l'entente entre l'acteur et le producteur restera purement professionnelle. Courtois, humain, réservé, Arthur Freed n'avait rien de chaleureux, maîtrisant toujours sa sensibilité. Il savait distinguer et attirer les talents ; il voulait être le premier à les avoir découverts ; il aimait encourager ceux qui travaillaient sous sa direction, et il leur laissait le champ libre, quitte à les juger sévèrement. Ce parolier timide ne s'exprimait guère : une petite phrase, parfois obscure. Il ne fréquentait pas les plateaux. Il s'affairait dans son bureau. Signe de son pouvoir, il disposait d'un vaste local du pavillon Thalberg, siège du gouvernement de la Metro. Il recevait surtout les auteurs de chansons, ses collègues, des imprésarios, des agents littéraires, des hommes de loi. C'était un joueur de poker : il manœuvrait avec adresse. C'était un amateur d'orchidées : il attendait avec patience que la beauté vînt à éclore dans ses vastes serres.

La MGM abritait deux autres producteurs de comédies musicales, Jack Cummings et Joe Pasternak. Gene déplorait cette concurrence stérile. Mais aucun ne détenait un fief : acteurs, scénaristes et techniciens passaient d'une équipe à l'autre ; seul l'élégant et sympathique Roger Edens, arrangeur, compositeur, producteur associé, ne quittait pas Freed, dont il était le conseiller le plus écouté ; il occupait le bureau voisin du sien. Jack Cummings n'avait ni le discernement de Freed ni son énergie ; il lançait peu d'idées, mais il y tenait, et elles n'étaient pas bonnes ; n'importe, il était le neveu de Mayer et le laissait savoir, tout en s'essayant à le faire oublier. Émissaire de Universal en Allemagne, Joe Pasternak y avait produit des bluette à succès ; de retour en Amérique, il avait cuisiné pour la même firme des potées où la chansonnette rencontrait la musique sacrée, Leopold Stokowski et les soucis d'adolescentes à la voix d'or comme Deanna Durbin ; débonnaire et confiant, avisé et inconséquent, il aimait tout ce qui brille ; personne ne partageait moins que lui l'exigence de Freed ; l'éparpillement et les fastes faisaient ses délices ; arrivé chez MGM en 1941, il y avait déjà produit deux films musicaux. Mieux valait en somme Pasternak que Cummings, quoique la danse l'intéressât beaucoup moins que les divettes. Comme la plupart des vedettes du studio, Gene Kelly figura donc dans la *Parade aux étoiles* (*Thousands Cheer*, 1943) que dirigeait George Sidney dans un style propre à satisfaire le goût de ce producteur pour les excès spectaculaires. La romance d'un soldat récalcitrant avec la fille du colonel : cette intrigue niaise était bien faite pour lui plaire, mais les circonstances, qui favorisaient les rassemblements d'étoiles, le conduisirent à ajouter un finale interminable, où l'on reconnaissait l'étincellement aléatoire de la revue, puisqu'on y voyait défiler le pianiste José

Iturbi, la colorature Kathryn Grayson, des trapézistes, Judy Garland, Lena Horne, divers grands orchestres et plusieurs régiments d'infanterie ; la MGM avait même commandé un hymne à Chostakovitch, afin d'afficher, si anticomuniste qu'elle fût, son soutien à l'alliance américano-russe contre l'Allemagne. Le public de la guerre aspirait à ce genre de divertissements ; l'opulence du programme lui était une promesse suffisante de plaisir. Ce produit coûteux contribua donc aux bénéfices du studio. Gene Kelly y jouait un trapéziste, mobilisé dans l'infanterie, et rebelle malgré lui à la discipline, mais plein de bonne volonté ; c'est ainsi qu'il se libérait peu à peu de l'image déplaisante de Pal Joey ; de plus, sur l'affiche son nom venait en second. Quant à la chorégraphie... Pour compagne d'un pas de deux, il lui fallait se contenter, troufion puni, d'un balai avec lequel il accomplissait sa corvée dans le magasin du camp, qui fournissait quelques autres figurants inanimés mais parfois surprenants ; c'était son seul numéro et l'un des bons moments du film. Dans *The Nation*, le plus pénétrant des critiques américains, James Agee, jugea son talent mal employé²⁵. On pouvait pourtant remarquer la singularité de son rapport aux choses. Sa relation avec les partenaires inertes n'est pas seulement durable, continue, mélancolique, elle respecte la réalité matérielle de l'objet, son poids et ses propriétés : sous son déguisement de femme ou d'arme contre Hitler, le balai reste un balai. Car la danse s'articule au monde, redéfinie à chaque instant, et il arrivera à Kelly de souhaiter qu'elle existe « phonétiquement ». Elle obéit pourtant à une motivation : c'est un souci qu'il a manifesté avec clarté dès ses débuts à la scène.

Il n'eut que le temps de changer d'uniforme : dans *The Cross of Lorraine* (Tay Garnett, 1943), il incarnait Paul, un soldat français, fait prisonnier sans avoir combattu ; à l'égard de ses gardiens allemands, il sera insolent, puis lâche ; mais, avec ses camarades, il se révolte contre l'inhumanité de ses tortionnaires et la trahison d'un de ses compatriotes ; il réussit à s'évader avec l'aide de Victor (Jean-Pierre Aumont) et rejoint la Résistance. Le patriotisme offrait de nouveau une seconde chance à un esprit réfractaire. Le contenu politique du sujet convenait à Kelly ; il avait appris le français et il rencontrait volontiers Charles Boyer, soutien actif de la France libre et protecteur des réfugiés parisiens : Jean Renoir, René Clair, Jean Gabin, Jean-Pierre Aumont. La présence dans l'histoire d'un républicain espagnol soulignait la continuité du combat contre le fascisme. Peut-être la sincérité de son engagement se manifestait-elle, comme il lui est arrivé de le suggérer²⁶, dans sa vêtue malpropre, son visage mal rasé et sa cicatrice, qui pour la première fois apparaissait nettement à l'écran. Il y allait pour lui de la manifestation de son propre corps, élément crucial de sa vocation. De plus, il faisait partie, chose nouvelle, d'une troupe d'interprètes bien dirigés, dans un film concis. Exemple éloquent de rhétorique guerrière, *The Cross of Lorraine*, en son temps, ne rencontra pas le succès. Son inspiration avait un caractère presque officiel : plusieurs généraux et Harry Truman, qui rêvait déjà de la vice-présidence des États-Unis, trouvèrent judicieux de venir faire un tour sur le plateau ; pendant la visite du sénateur démocrate, Louis B. Mayer, républicain enragé,

contint sa hargne et multiplia les courbettes²⁷. Si Kelly assista à cette comédie, il s'amusa. Quoi qu'il en soit, son intérêt pour cette fable antivichyste témoigne d'une position nuancée : sans renier ses engagements, sans rien perdre de son esprit critique, il est prêt, pour servir une cause juste, à s'allier avec des hommes différents ; fidèle à ses principes, il s'éloigne de toute pensée doctrinaire. Respectueux de l'indépendance de son épouse, il ne décourageait donc ni ses engagements marxistes, ni sa vocation d'actrice, différée par son dévouement de mère. Elle prêtait son concours aux organisations qui venaient en aide aux Russes ; lui allait rarement distraire les permissionnaires à la Hollywood Canteen où s'affairaient les célébrités du cinéma. Le théâtre lui manquait pourtant ; et son regret dut être avivé lorsqu'il assista à la représentation de *This Is the Army*, pièce de propagande qui fut jouée à Los Angeles en juin 1943. Son frère Fred faisait partie de la troupe, au sens militaire et au sens théâtral du terme. Gene demeurait surtout impatient de porter pour de bon l'uniforme de la marine qu'il allait si souvent revêtir au cinéma.

L'état-major en décida autrement. Quelle difficulté les dirigeants de la Metro auraient-ils pu avoir à le convaincre que cet homme-là était plus utile devant les caméras qu'en mer ? Ajoutèrent-ils qu'ils avaient déjà perdu une bonne partie de leur personnel masculin ? Kelly venait d'accéder au titre officieux de vedette de premier rang. Rien de précis n'était pourtant prévu pour employer ses talents. On se contentait de le faire répéter avec Eleanor Powell pour *The Broadway Melody of 1943*, que devait produire Jack Cummings et diriger Roy Del Ruth, et qui ne se fit pas.

Mais Arthur Schwartz, qui avait composé la musique de *The Bandwagon* (1931), devenu producteur chez Columbia, préparait une comédie musicale en couleurs : *La Reine de Broadway*. Harry Cohn, qui gouvernait ce studio en roi absolu, vétilleux, capricieux, fourbe et grossier — bref, efficace —, espérait faire de Rita Hayworth une vedette internationale ; guidée par Astaire, elle venait de montrer sa grâce sensuelle dans deux films ; disposant de toutes les ressources publicitaires, elle poursuivait une carrière active dans les potins. Elle n'avait quitté Columbia que pour tourner chez Fox *Mon amie Sally* (1942) et vivre une aventure avec son partenaire, Victor Mature. Pendant la réalisation de *La Reine de Broadway*, elle se lia avec Orson Welles, qu'elle épousa en septembre 1943. Comme l'indique son titre original, *Cover Girl* illustrait ce thème de la jolie femme qui s'affiche en couverture des magazines, en trahissant — provisoirement — son véritable amour. Mais quel partenaire lui associer ? Cohn affectait de repousser Kelly, trop irlandais et trop petit, jusqu'au jour où Schwartz obtint de Mayer qu'il louât sa vedette désœuvrée : le tournage avait commencé, il fallait sauver l'investissement²⁸ ! L'acteur faisait partie des compensations consenties à Columbia lorsque Freed avait racheté les droits de *Best Foot Forward* (1941), mais il détestait servir de monnaie d'échange. Sa répugnance l'incita à exiger que son contrat lui laissât la responsabilité des numéros musicaux où il figurerait ; ce privilège fut facile à obtenir : Cohn n'avait pas le choix. Comme, dans les rues de la MGM, il rencontrait souvent Stanley

Donen, engagé comme danseur, mais aussi oisif que lui, Gene l'embaucha comme assistant²⁹ et trouva en lui un collaborateur ingénieux et infatigable. Il avait besoin d'un regard et d'une parole pour juger sa propre interprétation³⁰.

Commencé sans protagoniste masculin, le tournage s'annonçait chaotique. Le scénario lui-même était-il achevé ? Plusieurs détails coïncident trop bien avec la figure de Kelly, dont la diction est devenue plus rapide et plus tranchante : le dialogue l'affirme, Danny McGuire est un « Irlandais entêté », rendu à la vie civile après une blessure en Libye, obnubilé autant que Pal Joey par le succès de sa boîte de nuit. Comme Harry Palmer dans *Pour moi et ma mie*, il s'engage dans le théâtre aux armées, lorsque Rusty, la femme qu'il aime, s'éloigne de lui, fascinée par le succès. Le nouveau chorégraphe regarda ce que ses collègues mentionnés au générique, Seymour Felix et Val Raset, avaient réalisé : on sait ce qu'il pensait du premier, qui donnait ici de plaisantes reconstitutions du music-hall de la Belle Époque ; quant au second, il avait la confiance de Rita Hayworth, exécutante enthousiaste mais imprécise. Au début, on verra donc Kelly, en coulisse, grimacer devant l'exhibition d'un chœur féminin désordonné. Les costumes étaient désastreux : la scénariste en avait écarté beaucoup, au grand dam du parcimonieux Harry Cohn ; elle aurait dû aller plus loin, car le costume vert et jaune que porte Kelly sur scène est ridicule. Les chansons de Jerome Kern et Ira Gershwin n'étaient pas toutes prêtes ; on appela à l'aide E.Y. Harburg qui collabora aux paroles de « Make Way for Tomorrow »³¹ ; il fallut aussi raccourcir certains morceaux de Kern, qui ne s'en offusqua pas³². Bien plus : il se déclara ravi de la version de « Long Ago and Far Away » que Gene, intimidé par sa présence³³, chantait en dialogue avec Martha Mears qui doublait Rita Hayworth ; deux timbres se succédaient pourtant dans sa voix : le plus frêle et le plus voilé, plus personnel, convenait à ce refrain attendri, mais devait laisser place à un complément pour les aigus. Pour les danses, Rita s'appliquait, mais demeurait anxieuse et souffrait parfois de la fatigue, car elle participait le soir au spectacle donné aux armées par le Mercury Theatre de Welles³⁴. Cohn ne manqua pas de reprocher à Kelly de se faire valoir à ses dépens, avant de battre en retraite devant les menaces furieuses de son employé³⁵ : l'accusation est, à l'évidence, injuste ; les inventions du chorégraphe n'exigent pas de sa partenaire une précision dont elle était incapable. Réalisateur ombrageux, Charles Vidor affectait de se désintéresser des gestes et des pas que son collaborateur avait passé la nuit à parfaire³⁶.

Dans *La Reine de Broadway*, Kelly déploie son style : les pirouettes expéditives, les écartements de bras asymétriques, les tourbillons d'un corps dont les membres s'éloignent, tout ce qui le différencie du danseur de claquettes banal ou d'Astaire. Les numéros qu'il interprète témoignent de sa volonté de travailler avec Donen à ce qu'il devait appeler « un genre particulier de danse qui ne peut être exécuté qu'à l'écran³⁷ ». Le mouvement d'ensemble porte les interprètes vers leur droite, car Kelly était droitier et se souciait moins de symétrie que de dynamisme : une disposition physique contribue ainsi à définir l'évasion hors du lieu théâtral, en pleine rue. La plus belle séquence, « Make Way for Tomorrow », réunit les deux amoureux, Rusty et Danny, et leur ami (Phil Silvers). Ce type de trio n'avait rien

de commun : le seul précédent notable s'organisait autour d'Astaire dans *Demoiselle en détresse* (1937), mais sa fantaisie était moins franche. Ici l'usage inventif des objets de rencontre, l'exécution inattendue des pas, les gestes surprenants des bras manifestent sans relâche la vigueur joyeuse de l'imagination, la libre allégresse de l'exercice. Mais l'aspect le plus neuf tient à la part accordée à une pantomime gratuite. Quel enfantillage ! Le plaisir tient au renouvellement permanent des jeux qui se succèdent. On s'émerveille de la façon d'une gestuelle qui paraît familière ; elle ne l'est pas. Rien pourtant qui exige des talents rares : Phil Silvers n'était pas un danseur. Quant au brave policier dont l'arrivée modère ce chahut, il est de tradition : il patrouillait déjà à la Warner du temps de Busby Berkeley, il reviendra dans *Chantons sous la pluie*. Betsy Blair discernait dans ce passage la nostalgie des soirées inimitables qu'elle passait à New York avec Gene et Dick : Phil Silvers incarne d'ailleurs un pianiste. Mais c'est aussi, jusque dans la forme de sa trajectoire, une annonce du trio de *Chantons sous la pluie*, « Good Morning », qui, comme lui, salue l'avenir, lie l'amour et l'amitié en un éloge unique, s'enchant de la diversité du monde. Ce singulier entrelacs de thèmes exprime la sensibilité de Gene — et celle de Stanley : quelles danses n'ont-ils pas esquissées autour de Betsy Blair et de Jeannie Coyne ? L'espoir peut-être de voir les badinages que dispense la vitalité surmonter les rivalités, ou de confondre toutes les affections dans l'activité la plus gaie. En outre, la conquête de la nuit, l'accès à l'étendue préfigurent les trios d'*Un jour à New York* et de *Beau fixe sur New York*. La pensée cinématographique de ces trois minutes montre quelles leçons Kelly avait retenues de Berkeley, de Sidney et de ce qu'il considérait comme leurs erreurs. Pour transmettre l'énergie des corps en mouvement, la caméra ne doit ni rester en repos ni suivre fidèlement leur trajet. Les interprètes s'avancent ou s'éloignent ; ils montent et descendent ; ils marquent des arrêts et repartent : l'objectif n'épouse pas les détails de leur itinéraire, mais il n'affirme pas davantage, comme chez Berkeley, une souveraineté indiscreète ni, comme chez Sidney, une autonomie grandiose. Le décor varie sans cesse : la brasserie dont on sort brusquement, une cour, le trottoir, un coin de rue, un escalier, autant de surprises !

Si « Put Me to the Test », filmé par Donen, reste un morceau compassé, le bref pas de deux qui réunit Gene Kelly et Rita Hayworth dans la salle du cabaret où il range les chaises s'achève avec une mélancolie caractéristique : le couple disparaît au fond du décor.

Un troisième numéro a son importance, qu'on a exagérée. Se croyant abandonné par Rusty, Danny rentre à Brooklyn, quand son reflet dans une vitrine l'interpelle, répondant à son monologue intérieur : si tu aimais vraiment Rusty, tu la laisserais partir. Le motif du ballet étant ainsi établi, comme Kelly aimera toujours à le faire, sa rencontre avec son alter ego se développe sans un mot. Donen expliquait que l'idée lui en était venue pour des raisons formelles : le duo offre plus de possibilités chorégraphiques que le solo qu'on attendait et qu'exigeait Cohn ; de plus, depuis qu'il s'amusait dans son enfance avec une caméra, il adorait les trucages. Bien que Vidor jugeât cette réalisation impossible,

Cohn, plus joueur, la confia à ce débutant de dix-neuf ans, qui fut aussi le double de Danny durant les répétitions³⁸. Quant à Kelly, le défi le stimula. Il lui permit de se former une idée plus complète du geste parfait : l'exactitude et la netteté du dessin, la concision et l'efficacité doivent se joindre au délié de chaque action ; le corps en mouvement est aussi un corps en expansion. Quand il indiquait, lui aussi, qu'il avait eu l'idée de cette innovation en se demandant : « Qu'est-ce que je pourrais faire que je ne puisse faire sur une scène ? », il ajoutait qu'il voulait obéir aux nécessités dynamiques de son langage, à l'opposé du « style intime et fluide³⁹ » d'Astaire dont la danse se contentait d'une pièce. Or Astaire avait rivalisé avec son ombre dans *Sur les ailes de la danse* (1936). Pour ne pas l'imiter, il fallait plus d'élan et de gravité, l'énergie qu'implique un combat. Donen utilisa un procédé déjà connu de Méliès : la double exposition ; on filmait d'abord Kelly en Danny, puis Kelly jouant l'Autre dans le même décor, noirci de manière à ne pas impressionner la pellicule. Un mois de répétitions, des marques à respecter, quatre jours de tournage, et la rencontre se réalisait dans la tireuse. Danny, après que son alter ego eut tenté en vain de le magnétiser, répondait à toutes les provocations. L'envoûtement laissait la place au duel, avec des gestes de plus en plus amples et complexes. C'est la variation des rapports chorégraphiques entre un corps et sa silhouette transparente, et non la pantomime, qui porte toutes les suggestions : l'ébahissement de Danny le cède à la bravade, puis à la colère. Les deux figures finissent par tenter de s'épouvanter. En brisant une vitre, l'homme élimine son reflet, puis il s'éloigne dans l'obscurité. On a abusé du terme de *Doppelgänger* : ce sosie immatériel n'a rien d'inquiétant, c'est la voix de la morale. Il n'y a pas davantage de débat allégorique : la confrontation manifeste l'énergie vindicative du vivant qui triomphe du sage, avant de suivre son conseil : Danny congédiera Rusty. La rencontre de la vitalité et de la tristesse sentimentale apparente ce passage à la thématique de Kelly. Peut-être exprime-t-il aussi l'émulation qui le lie au jeune Stanley Donen, qu'il considère, un peu trop, comme son fils, et auquel il abandonne la direction du difficile montage de cette séquence.

La Reine de Broadway ne put sortir avant avril 1944. Son succès et ses charmes recèlent quelques paradoxes. Sans boudier un plaisir que les films musicaux lui procuraient rarement, James Agee avouait ses réticences⁴⁰. L'incohérence du tournage a favorisé la liberté artistique de Kelly et Donen, les moyens modestes de Columbia ont déterminé la tournure familière des meilleurs numéros. Destiné à promouvoir Rita Hayworth, le spectacle appartient à Kelly, mais il témoigne aussi de l'étrange situation qui est la sienne : il veut s'enrôler et il interprète des soldats récalcitrants ou un pitre aux armées ; il triomphe hors du studio auquel il est lié ; faute d'être mentionnés aux génériques, ses talents de réalisateur et de chorégraphe sont encore moins connus du public que reconnus par ses patrons ; il accomplit les vœux d'Arthur Freed, mais au terme d'une mésaventure besogneuse ; il passe pour un danseur prodigieux mais qui le laisse danser ? On incriminera la rancune de Mayer, une manière trop intense de jouer la comédie, ou l'hésitation que provoquait la comparaison avec Astaire : Kelly donnait le

sentiment, mal fondé, de l'imiter, alors que ce virtuose inégalable connaissait quelques difficultés.

Quant à l'amour de Kelly pour la France, il ne faiblissait pas : il imaginait un pays charmant. André David, qui dirigeait à Hollywood la French Research Foundation, créée par Charles Boyer, aimait à lui rendre visite. Il admirait en Betsy une « fée transparente » d'une sensibilité exquise et ardente, mais jugeait la compagnie infantile, « l'élément masculin d'une puérilité imbattable », de sorte que la petite Kerry, toujours sereine quand on l'éveillait au milieu de la nuit, était à ses yeux la personne « la plus grave » de l'assemblée. Mais cette jeunesse lui apparut bientôt comme « l'avant-garde de Hollywood en révolte contre les vieilles formules conservatrices⁴¹ ». Il prit plaisir à voir se succéder, jusqu'à trois heures du matin, les pianistes, les chanteurs, les comédiens. Ces soirées avaient gardé leur tournure familière : après souper, le visiteur aide la maîtresse de maison à faire la vaisselle.

Harry Cohn était disposé à employer Kelly dans une adaptation de *Pal Joey*, dont il avait acheté les droits. Mayer le découragea en exigeant un loyer exorbitant. À son corps défendant, Gene revint donc à la Metro, dont l'hypocrite patron lui devenait de plus en plus odieux. Il accepta d'interpréter un Chinois dans *Le Fils du dragon* (1944), parce que Katharine Hepburn en était la vedette et que des villageois s'insurgeaient contre l'invasion japonaise ; mais son visage résistait si bien au maquillage que l'idée fut abandonnée. Pour le remplacer, la MGM emprunta à Universal un acteur spécialisé dans les rôles exotiques, Turhan Bey ; en échange, cette firme obtint les services de Gene Kelly⁴². La stratégie de la Metro paraît absurde : pourquoi ne pas confier à ce dernier le rôle musical qu'il attendait ? pourquoi accorder à Universal ce qu'elle refusait à Columbia ? Le succès de *La Reine de Broadway* n'était pas encore connu, ce qui commandait la prudence ; mais il n'était pas question non plus de laisser Harry Cohn bénéficier des vrais talents de Kelly. Or bien que Deanna Durbin, l'ancienne protégée de Pasternak, en fût la vedette, le film prévu serait un sombre drame. Universal souhaitait surprendre en plongeant dans un climat étrange et corrompu deux interprètes associés à un genre léger. La colorature virginale ayant dépassé la vingtaine, on faisait peu à peu d'elle une adulte et le danseur restait entaché du péché originel de Pal Joey. Librement adapté par Herman Mankiewicz d'un roman de Somerset Maugham, *Vacances de Noël* (*Christmas Holiday*, 1944), dont le tournage commença en janvier 1944, appartient à la filiation, assez nombreuse, de *Rebecca* (Hitchcock, 1940) : une ingénue a épousé un homme dont elle ignore le passé, un criminel peut-être, ou un psychopathe. Un long flash-back évoquait la captivité familiale de la jeune femme à La Nouvelle-Orléans, puis la condamnation pour meurtre de son mari. Celui-ci s'évadait et revenait en ville dans le dessein de tuer son épouse, mais était abattu par la police. À la croisée du film noir et du genre gothique, cet argument favorisait la rencontre troublante de la charmante innocente et du charmeur ambigu : le style tendu de Kelly instillait le trouble — peut-être fallait-il qu'une fois au moins son caractère impérieux prit cette tournure perverse. Mais sa partenaire se déroba à cette atmosphère

morbide. Salir son image ? Deanna Durbin s'y refusait, en dépit des efforts du réalisateur, Robert Siodmak ; or elle était la fiancée du producteur, Felix Jackson. Le tournage fut orageux. Achievé le 12 février 1944, l'ouvrage remporta néanmoins un vif succès⁴³.

Au retour de Gene Kelly, la MGM trouve bon de l'associer à Fred Astaire dans une saynète de *Ziegfeld Follies*. Cette fois, le studio paraît pusillanime : on connaissait le succès de *La Reine de Broadway* ; mais peut-être s'inquiétait-on en haut lieu de la part que Kelly y avait prise : elle dépassait ce que la division des tâches tolère à Hollywood. On voulait, en outre, opposer les deux champions, sous le patronage de Ziegfeld. De 1907 à 1931, ce dernier avait présenté vingt et une éditions des *Follies*, revues conçues sur le modèle des Folies-Bergère ; leur mérite tenait à des costumiers et des décorateurs brillants : Erté, Joseph Urban, Norman Bel Geddes, à des femmes mieux que nues et à des comiques : Fanny Brice, W.C. Fields, Will Rogers. Il avait d'autre part financé plusieurs pièces, notamment *Show Boat* en 1927. La MGM avait fait de lui le dieu tutélaire du luxe inconvenant et douceâtre de ses propres spectacles de music-hall. Freed, après avoir produit le plus intimiste des films musicaux, *Le Chant du Missouri* (1944), qu'avait dirigé Minnelli, engagea le même cinéaste à mener à bien de somptueuses *Follies* cinématographiques : Ziegfeld, qui habitait depuis sa mort en 1932 un lieu de délices olympiennes, s'ennuyait assez pour décider de monter une revue posthume. Glorifier son passé étant un penchant essentiel de la comédie musicale, ce prologue suffisait pour introduire des saynètes comiques ou de grands numéros, dirigés par divers réalisateurs. On en mit en chantier une trentaine ; on en acheva vingt et un ; on en retint treize. Le budget était sans précédent pour un film musical ; la formule avait l'avantage d'admettre un plan de travail qui tînt compte des disponibilités et de permettre des choix au montage ; deux ans s'écoulèrent entre la mise en chantier de cette revue et sa sortie, le 15 mars 1946. Astaire et Kelly n'avaient eu besoin que de six jours de répétitions et quatre de tournage, en mai 1944⁴⁴, sous la direction, peu inspirée, de Minnelli. Leur rencontre n'avait rien d'équitable : vedette du spectacle, Astaire y apparaissait pour la quatrième fois, Kelly ne figurait que dans cette scène. Avec sa sœur Adele, le premier avait créé à Broadway en 1927, dans *Funny Face*, la chanson des frères Gershwin, « The Babbitt and the Bromide ». À l'écran, le philistin et le raseur bavardent trois fois, dont une au ciel, sans échanger autre chose que des salutations, devant une statue équestre de plus en plus flapie. Vaguement esquissée par Robert Alton, la chorégraphie reposait sur un échange de politesses entre les deux antagonistes, qui avaient tout décidé d'eux-mêmes, chacun bridant son imagination. Absorbé par d'autres séquences, Astaire se faisait parfois remplacer par une doublure ; Kelly, chemisette sport et blue-jean, souriait de la mise élégante de son collègue. Il avait renoncé aux mouvements amples et aux élans prolongés, Astaire avait accepté des pas marqués et prescrit quelques combinaisons subtiles. Un fade compromis résulte de ce commerce, dont Astaire se déclarait plus satisfait que Kelly. Ce dernier refusait d'y voir une rencontre au sommet : ils n'étaient pas les deux meilleurs danseurs du monde ! Et ils ne se

ressemblaient en rien : selon lui, Astaire évoquait Cary Grant et lui-même (par avance) Brando⁴⁵. L'intérêt du passage est, en effet, de révéler les différences dans l'exécution d'un même programme par deux virtuoses : plus achevé, plus délié, le geste de Kelly engage vigoureusement son corps ; l'activité d'Astaire change la complexité en fluidité et exprime une maîtrise sans effort. En analysant la scène image par image, Isabelle Ginot et Marcelle Michel ont remarqué que, pour chaque phase, l'attaque de Kelly, plus tardive que celle de son partenaire, commence par une prise d'appui et un repli sur soi qui précèdent l'orientation du mouvement, alors qu'Astaire définit du regard ou de la main une direction, dans un instant de suspension, avant de prendre le sol pour recours, et finit après son partenaire⁴⁶. La fermeté et la rapidité musculaires de Kelly lui permettent un assaut sans calcul.

1944 était une année électorale : Roosevelt se présentait pour la quatrième fois. Mayer menait campagne pour son adversaire républicain, Thomas E. Dewey, et incitait avec force son personnel à le suivre ; Gene et Betsy, indignés de cet abus de pouvoir, ne ménageaient pas leurs efforts pour soutenir le Président. Avec le comité Hollywood for Roosevelt, ils participèrent à l'organisation de la visite à Los Angeles du candidat démocrate à la vice-présidence, Harry Truman. Pour distraire les convives lors du dîner destiné à recueillir des fonds pour le parti, Gene imagina un spectacle où Groucho Marx et Danny Kaye dansaient travestis en femmes. Il n'hésitait pas à prendre la parole pour appuyer la participation américaine à la lutte contre le nazisme, justifier les lois et les programmes sociaux du New Deal, prôner l'antiracisme⁴⁷. Depuis la crise de 1929, la tension était grande à Hollywood : des associations militantes s'affrontaient, des dirigeants s'engageaient pour une cause ou une autre, les luttes syndicales se développaient ; des conservateurs subodoraient des menées bolcheviques, des brutes xénophobes molestaient les immigrés sous l'œil indifférent de la police. L'attitude de Gene, fidèle à sa vision critique de la société américaine, n'était pas encore incompatible avec celle de Betsy, proche du communisme soviétique ; il déplorait ses absences ; il la jugeait pourtant entichée de marottes, le marxisme, l'Actor's Lab où l'on s'adonnait au théâtre de gauche, la psychanalyse qu'elle préconisait pour remédier à leurs différends. Mais elle l'aimait trop pour lui en vouloir et il était trop radical pour se concilier les faveurs des dirigeants de la Metro, le plus réactionnaire des studios.

Faute de pouvoir rejoindre l'équipe d'Arthur Freed, il tint le troisième rôle, celui de Joe Brady, dans la nouvelle production de Pasternak, *Escale à Hollywood* (*Anchors Aweigh*) dont Frank Sinatra et Kathryn Grayson étaient les vedettes et que dirigeait George Sidney. Le producteur était homme à laisser sa liberté artistique à Kelly, qui fit engager Donen comme assistant ; avec le réalisateur, amateur d'amples mouvements d'appareil, il serait facile de s'entendre ; le scénario était si lâche que n'importe quel numéro pouvait s'y insérer. Kelly se mêla donc de tout et introduisit ses inventions, quitte à heurter quelques amours-propres. Pour la première fois, il signait une exposition complète de ses talents de chorégraphe. Une histoire de matelots en permission : ce n'était pas nouveau,

mais très commode. Plus dansant que les autres tenues militaires, l'uniforme de la marine flatte la silhouette et épouse son mouvement ; les marins en goguette n'ont qu'une impatience, rencontrer une jolie fille, et que le temps de s'éprendre d'elle. Le musical hollywoodien avait donc souvent recruté ses personnages dans la flotte, mais surtout, le 18 avril 1944, plusieurs mois avant le tournage, New York applaudissait *Fancy Free*, le ballet de Jerome Robbins, où la danse moderne faisait alliance avec l'US Navy. Kelly retrouvera cet uniforme dans un avatar de *Fancy Free*, *Un jour à New York*. Mais *Escale à Hollywood* établit d'abord une continuité avec le passé. Comme dans *La Reine de Broadway*, Joe était suivi par une ombre qu'il cherchait à éloigner : c'était son timide camarade Clarence (Sinatra). Plus tard, après avoir conté à toute la chambrée d'imaginaires bonnes fortunes, ils parcourront le dortoir au galop, bondissant d'un lit à l'autre, avec l'allégresse résolue de « Make Way For Tomorrow » ; dans une exécution athlétiquement exigeante, l'élégance de Sinatra témoigne du travail que Kelly sut lui imposer, ce qui ne passait pas pour facile. Huit semaines de répétitions⁴⁸ ! Le chanteur jugea cet entraînement épuisant, mais comment faire autrement ? En consacrant plus de dix heures par jour à essayer et à enseigner des pas, Gene espérait-il rattraper le temps qu'il savait perdu pour avoir commencé sa carrière si tard ? Il affirmait son autorité, sans doute, mais on devine une attirance inquiète pour l'impossible. Répéter ! Quel tourment et quel bonheur ! Car le progrès semble n'avoir jamais de fin.

De Pal Joey, Joe n'a retenu que le masque de coureur de jupons hâbleur : il s'avère plus sentimental qu'il ne le croyait, amical, scrupuleux ; il s'humanise. Il aime les enfants, partage leurs jeux, leur fait la leçon : le personnage de Kelly confirmera souvent cet intérêt. Sur une place mexicaine de Los Angeles, un soir de tristesse, gêné de convoiter la jeune fille dont il croit Clarence amoureux, il danse devant une fillette imperturbable et morne, qu'il n'entraîne que pour quelque pas, avant de sortir par le fond, quittant cette brève incarnation de la femme interdite. La gamine, Sharon McManus, s'était montrée rétive à l'égard de Donen, chargé de la faire répéter ; elle fut docile lorsqu'elle tourna avec Kelly. Une réussite de professeur : il suffit, disait-il à Stanley, de lui faire croire que tu l'aimes⁴⁹. Elle avait la même dignité que sa fille Kerry. Betsy Blair voyait dans cet étrange duo le souvenir d'un épisode de leur voyage de noces : en panne d'auto au Mexique, Gene avait esquissé un adage autour d'une enfant gracieuse et grave. Il aurait aimé tourner la scène sur une place du quartier mexicain de Los Angeles ; Pasternak préféra faire bâtir un décor semblable. En outre, au petit Dean Stockwell et à ses camarades, Joe conte comment il a enseigné la gigue à Jerry, souris couronnée roi, et il entre dans un dessin animé. La morale de la fable conseillait l'aménité au pouvoir suprême : le souverain doit savoir et aimer danser, pour ne pas priver ses sujets de cette joie, car elle entre dans le pacte social : cette fois, on reconnaît la voix de Harry, l'amuseur de *Ça s'appelle vivre*. Le défi, lancé par Stanley Donen, consistait à rester synchrone avec le contour d'une bestiole dodue et brune : cela exigeait un peu moins de précision qu'un double, puisqu'il revenait au dessin de répondre aux gestes du corps vivant qui avait été

filmé auparavant, après de longues répétitions avec une souris en carton. Kelly reprendra le procédé dans son *Invitation à la danse* ; la rencontre de l'animation et de la photographie n'était d'ailleurs pas nouvelle et Walt Disney tentait pareille aventure à la même époque avec *Les Trois Caballeros* ; Kelly et Donen, à qui il avait parlé de son expérience, avaient voulu lui emprunter Mickey ou Donald, mais s'il soutint leur projet auprès des dirigeants de la MGM, fort sceptiques, il refusa de prêter ses vedettes⁵⁰. Sous le contrôle de Donen, le dessin animé fut donc réalisé par l'un des deux maîtres de Tom et Jerry, Joseph Barbera. Dans le prologue du passage, Kelly exécute avec insouciance des sauts, des roulades, toute une gymnastique au sol, tandis que la leçon qu'il donne à la souris obéit à une rapide progression, conforme aux règles du dessin animé. Entre ses mains, la silhouette impalpable paraît même peser son poids.

Son numéro le plus personnel reste pourtant celui où Joe, comme le fera Don Lockwood dans *Chantons sous la pluie*, faute de pouvoir déclarer son amour, le danse dans un décor de studio. Comme dans *Le Pirate*, c'est une place de style espagnol, et il y pastiche pour commencer les élégances de Rudolph Valentino pour finir par les prouesses de Douglas Fairbanks ; le tango succède à la tauromachie et le paso doble au tango : ce manège mélancolique de la fiction, de l'amour, du cinéma et de l'exotisme, hispanique, irlandais, oriental ou parisien, gardera une fonction décisive dans l'expression affective de Kelly, comme si le sentiment ne pouvait prendre corps qu'en un jeu qui le détache du moi. Sur un air de fandango, il mêle les figures andalouses, les souvenirs classiques, ronds de jambe, soubresauts, pirouettes ou cabrioles, et les claquettes. Ne préparait-il pas cette parade depuis les leçons qu'il avait reçues à Chicago, « La Cumparsita » qu'il avait interprétée en 1938 dans *Hold Your Hats* au Pittsburgh Playhouse et le tango de *Pal Joey* ? Ce passage accomplit, entre le dynamisme du style américain et la tradition académique, la synthèse dont il avait fait un de ses projets.

Mais comme il fallut des mois pour combiner le dessin et les mouvements humains, le film ne sortit qu'en 1945. Il obtint un succès considérable et nombre de critiques saluèrent une réussite chorégraphique.

Kelly n'était plus à Hollywood. Avant de partir, il avait tenu pourtant à participer, comme tant de gens qu'il estimait — Judy Garland, James Cagney, Irving Berlin, Rita Hayworth ou Groucho Marx —, à la campagne radiophonique en faveur de Roosevelt. L'émission s'intitulait *The Roosevelt Train*. Il y prononça ce message, d'une éloquence laconique : « Je suis Gene Kelly, disait-il, je pars pour l'armée, mais pas avant d'avoir voté pour Roosevelt. » De 1944 à 1951, il sera d'ailleurs souvent présent sur les ondes, pour y participer à la propagande patriotique, pour y chanter, pour y jouer dans des pièces qui sont parfois des adaptations de ses films ; il reprendra même le personnage de Pal Joey en 1947.

Le 7 novembre 1944, André David accompagne Gene et Betsy chez John Garfield ; il les met au rang des plus persévérants et des plus éclairés parmi ceux qui ont fait campagne pour Roosevelt et s'émerveille de trouver là, pour la première fois, « des Noirs des deux sexes mêlés à des Blancs⁵¹ ». La soirée où Gene

fêta la victoire de Roosevelt avec ses amis, Judy Garland, Phil Silvers, Lena Horne, Saul Chaplin, fut aussi sa soirée d'adieu⁵².

1. Betsy Blair, *op. cit.*
2. *Ibid.*
3. Jacques Rivette et Charles Bitsch, *op. cit.*
4. Sheridan Morley et Ruth Leon, *op. cit.*
5. Rudy Behlmer (editor), *Memo from : David O. Selznick*, préface de S N. Behrman, Grove Press, New York, 1972.
6. Hugh Fordin, *op. cit.*
7. Betsy Blair, *op. cit.*
8. *Ibid.*
9. Vincente Minnelli, *Tous en scène*, traduit de l'anglais et annoté par André-Charles Cohen, Jean-Claude Lattès, Paris, 1981.
10. Patrick Brion et René Gilson, « Un art du spectacle », entretien avec Busby Berkeley, in *Cahiers du cinéma*, n°174, janvier 1966.
11. Martin Rubin, *Showstoppers, Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, Columbia University Press, New York, 1993.
12. Patrick Brion et René Gilson, *op. cit.*
13. Sheridan Morley et Ruth Leon, *op. cit.*
14. Betsy Blair, *op. cit.*
15. Sheridan Morley et Ruth Leon, *op. cit.*
16. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
17. Sheridan Morley et Ruth Leon, *op. cit.*
18. Betsy Blair, *op. cit.*
19. Hugh Fordin, *op. cit.*
20. Préface de Clive Hirschhorn, Clive Hirschhorn, *The Hollywood Musical*, préface de Gene Kelly, Octopus Books, Londres, 1981.
21. Vincente Minnelli, *op. cit.*
22. Alvin Yudkoff, *op. cit.*
23. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
24. Hugh Fordin, *op. cit.*
25. James Agee, *On Film*, vol. 1. *Essays and Reviews*, A Wideview/Perigee Book, New York, 1983.
26. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
27. Tay Garnett et Freda Dudley Balling, *Light Your Torches and Pull Up Your Tights*, Arlington House, New Rochelle, 1973.
28. Clive Hirschhorn, *The Columbia Story*, *op. cit.*
29. Stephen M. Silverman, *Dancing on the Ceiling, Stanley Donen and his Movies*, Alfred A. Knopf, 1996.
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*
32. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
33. *Ibid.*
34. Barbara Leaming, *Rita Hayworth*, traduit de l'américain par Françoise Adelstain, Presses de la Renaissance, Paris, 1989.
35. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
36. Bob Thomas, *King Cohn*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1967.
37. Curtis Lee Hanson, « Les acteurs travaillent mieux avec un sale type qui a du talent... », entretien avec Gene Kelly, traduit de l'américain par Maryse Beaulieu, in *Positif*, n° 422, avril 1996.

38. Stephen M. Silverman, *op. cit.*
39. Curtis Lee Hanson, *op. cit.*
40. James Agee, *op. cit.*
41. André David, *Pleins feux sur Hollywood*, André Bonne, Paris, 1956.
42. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
43. Alan Silver et Elizabeth Ward, *Encyclopédie du film noir*, traduit de l'américain par Michèle Hechter, Rivages, Paris, 1987.
44. Hugh Fordin, *op. cit.*
45. *Ibid.*
46. Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Bordas, Paris, 2002.
47. Alvin Yudkoff, *op. cit.*
48. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
49. Stephen M. Silverman, *op. cit.*
50. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
51. André David, *op. cit.*
52. Alvin Yudkoff, *op. cit.*

Le retour du marin

Gene Kelly revint à la vie civile le 13 mai 1946. En novembre 1944, quand la MGM l'avait enfin laissé s'enrôler, la flotte japonaise contre-attaquait aux Philippines, les Allemands préparaient une offensive dans les Ardennes, les armées soviétiques entraient en Hongrie, en Tchécoslovaquie et en Yougoslavie ; la victoire semblait certaine, elle n'était pas acquise. Et ce fut bien dans la marine que Gene passa les derniers mois de la guerre : à l'université, il s'était préparé pour cette arme. Il n'y rechercha aucun privilège. D'abord treize semaines de classes. À San Diego, durant un mois et demi, on lui inculqua les règles de la vie militaire. Ses camarades étaient beaucoup plus jeunes que lui ; il jugea leur docilité aussi sévèrement que le goût de l'humiliation si répandu chez les sous-officiers instructeurs¹. Pouvait-il admettre que l'avilissement fût le prix de la discipline ? Il acceptait la loi des studios, parce qu'il la jugeait utile ; il se contentait d'éviter de fréquenter les puissants. Mais les contraintes du camp lui parurent injustes. À ses yeux, certains moyens déshonorent leur fin : c'est un trait constant de sa pensée. Cette lucidité l'avait éloigné du communisme, elle le retiendra de poursuivre une carrière de vedette.

Sa formation d'officier devait s'achever sur la côte Est. Encore six longues semaines de séparation ! Au début février 1945, Betsy est encore en Californie : accompagnée de Saul Chaplin et de Stanley Donen, elle assiste à un meeting « de tendance avancée » où parleront Paul Robeson, John Garfield et André David. L'initiative vient d'une organisation manœuvrée par les communistes, le Joint Anti-fascist Refugee Committee². Pour se rapprocher de son mari, Betsy s'installera à Cliffside chez ses parents avec Kerry. Elle envisageait de plus en plus sérieusement de revenir à la scène : dans *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams, elle sera doublure d'un rôle secondaire ; toujours curieuse de pensées nouvelles, elle découvre alors Stanislavski. Sans enthousiasme, Gene accepte qu'elle reprenne son métier et que leur fille soit confiée à ses grands-parents. Il regrettera toujours d'avoir négligé Kerry. Une fois par semaine, il vient voir sa famille dans le New Jersey ou bien Betsy le rejoint à New York dans un hôtel connu pour sa Table Ronde où de beaux esprits new-yorkais avaient pris l'habitude d'échanger des sarcasmes, l'Algonquin³.

L'entraînement terminé, l'élève officier croyait partir combattre dans le Pacifique. On lui imposa une autre mission : faire du cinéma. D'abord comme acteur dans un court métrage destiné à favoriser le recrutement⁴. Bien qu'il juge absurde d'avoir quitté Hollywood pour si peu, il ne protestera pas longtemps : à la guerre comme à la guerre ! D'ailleurs on lui ordonna ensuite de travailler à un documentaire sur les souffrances des combattants traumatisés ; cette tâche l'intéressait. Il alla observer les convalescents d'un hôpital près de Philadelphie en se mêlant à eux. Un journaliste le reconnut, des photos furent publiées et, durant quelques jours, Gene Kelly passa pour invalide de guerre⁵. Le film achevé, le voici *lieutenant junior grade*, ce qui correspond à enseigne. Ira-t-il enfin affronter les

Japonais ? Ses supérieurs l'affectèrent au service photographique de la marine sur la base aéronavale d'Anacostia, à Washington. On lui attribua une secrétaire, militaire vive et efficace, Lois McClelland, qui restera ensuite à son service durant une cinquantaine d'années. Il disposait d'une maison qu'il habitera en famille à Georgetown, faubourg chic de la capitale, où il joue au tennis avec des Noirs. Betsy avait quitté le théâtre et vivait en mère au foyer. Avec plaisir, dira-t-elle. Mais c'est un étrange équilibre qui s'est installé entre eux, sans qu'ils y songent ; elle renonce à ses ambitions pour que son époux se consacre à sa carrière ou à son devoir ; en échange, il restreint sa vie familiale à sa femme et sa fille. Il se contentera désormais de passer voir ses parents lors de ses voyages dans l'Est ou sur le chemin de l'Europe.

Sa nouvelle affectation n'est pas la futile sinécure qu'il redoutait. Il mit d'abord en scène une démonstration de l'usage d'une mousse contre les bombes incendiaires : réalisé à grands frais, ce mode d'emploi était aussi destiné à rendre leur sang-froid aux équipages des porte-avions. Puis il embarqua pour Cuba sur un croiseur équipé d'un radar d'un type nouveau dont il devait produire une description en images ; il n'y connaissait rien, mais le commandant avait joué sous sa direction à Pittsburgh et lui fournit sans condescendance les renseignements dont il avait besoin. S'il était désormais convaincu de l'utilité de son ouvrage, il se défendait mal d'une certaine gêne quand on le reconnaissait et qu'il devait préciser à quel poste il servait : il passait souvent pour un planqué⁶. En fait, les autorités militaires faisaient un usage adroit des compétences hollywoodiennes, à des fins d'instruction et de propagande. Cela prolongeait l'action du New Deal, qui attribuait aux arts une fonction politique.

Au milieu de l'été 1945, il reçut l'ordre de gagner le Pacifique avec une équipe de tournage. Il avouera à Clive Hirschhorn qu'il « mourait de peur » à l'idée de débarquer au Japon sans autre arme qu'une caméra. Le bombardement d'Hiroshima, le 6 août, aggrava ses craintes, mais l'expédition s'arrêta à Hawaï. Nagasaki, le 9 août : prostré, il attend la suite à San Francisco ; ce sont des jours d'effarement comme il n'en a jamais connu ; il fallut la capitulation du Japon le 15 août, pour lui rendre sa sérénité. La paix ne mettait pourtant pas fin à son engagement. Nouvelle besogne : vanter les mérites des sous-marins ; en plongée, il surmonta l'anxiété que le confinement cause à un danseur. La commande suivante consistait à évoquer la destruction du porte-avions *Benjamin Franklin* par des kamikazes en soulignant les souffrances de l'équipage. Pour justifier l'usage de l'arme atomique ? Le tournage ne dura pas plus d'une semaine, à New York⁷. Gene se vit alors confier le montage des actualités destinées à la flotte⁸ : il choisissait les séquences et était responsable du commentaire ; il résidait alors à Manhattan, avec Betsy, dans un bel appartement de la 59^e Rue, en face de Central Park ; Kerry vivait chez ses grands-parents. Comme il commençait à s'ennuyer, il se persuadait qu'il découvrait des parties de l'art cinématographique. Mais un autre défi l'attendait.

Escale à Hollywood figurait parmi les candidats à l'Oscar et le nom de Kelly était proposé pour le choix du meilleur acteur : ce furent *Le Poison* de Billy Wilder et

son protagoniste, Ray Milland, qui l'emportèrent. La récompense aurait pourtant facilité le retour du marin à Hollywood. Sa tâche s'annonçait difficile.

Le théâtre musical avait changé pendant la guerre. Gene en était conscient. De *Lady in the Dark*, pièce psychanalytique de Moss Hart montée en 1941, avec des chansons de Kurt Weill et d'Irving Berlin, il savait quelle place elle accordait aux rêves en tant que motifs de danse. Il n'avait pu ignorer *Oklahoma*, créé le 31 mars 1943 : dans le scénario de Hammerstein, dans la mise en scène de Rouben Mamoulian, la rencontre de la vie sociale et du cauchemar, l'intérêt anthropologique pour le conflit de la violence et des lois n'avaient pu le laisser indifférent ; le style d'Agnes De Mille unissait trop librement les formules classiques, les attitudes modernes et les figures folkloriques pour ne pas susciter sa passion — mais laquelle ? Ses amis, Adolph Green et Betty Comden, avaient écrit le livret et les paroles des chansons de *On the Town*, pièce inspirée de *Fancy Free*, ballet de Jerome Robbins ; la première eut lieu le 28 décembre 1944 ; la musique de Leonard Bernstein et la chorégraphie de Jerome Robbins accentuaient de manière inédite la stylisation fantasque du banal. Des marins en bordée, comme dans *Escale à Hollywood* dont le tournage avait commencé quelques mois auparavant ! Et c'est un trio ! On imagine la satisfaction, mais aussi la désillusion, que Kelly éprouvait en voyant ses desseins accomplis par d'autres. Mais le dépit n'était pas son fort. La qualité onirique des fables, la mise en œuvre du familier sans la contrainte du réalisme, l'importance prise par une gestuelle hardie et éclectique confirmaient ses vues. Dans un article du *New York Times*, paru en 1946, le grand critique John Martin saluait sa contribution à un « art pur de la danse de cinéma ». Mais pouvait-il méconnaître dans ces innovations le rayonnement de Denishawn et de Martha Graham, à propos desquels ses réticences anciennes se précisaient ? User de disciplines classiques au service de la manière expressive d'une Isadora Duncan comme l'avaient enseigné, sous le nom de Denishawn, Ruth Saint Denis et Ted Shawn, c'était mettre en péril une des fonctions de la danse : donner forme à l'action. En invitant l'exécutant à découvrir dans son propre corps la source ou la matière de son exercice, et à conduire une manifestation affective en observant la relation changeante entre sa pensée, ses organes et ses membres, ne sacrifiait-on pas le franc spectacle à une recherche ésotérique ? Aux yeux de Kelly, « le rituel du corps », selon Martha Graham, perdait l'apparence de la spontanéité quand il montrait la progression nerveuse et musculaire qui fait naître le mouvement de l'effort, de la conquête et de l'explosion de l'énergie. Mais dans *Appalachian Spring*, qu'elle donna en 1944, le décor épuré, les costumes d'époque, l'invention vigoureuse inspireront les films musicaux des années 1950. Comme *Billy the Kid* d'Eugene Loring (1938) ou *Rodeo* d'Agnes De Mille (1942), ce ballet appartient au mouvement national qui point alors dans tous les arts et domine ceux de la scène. La *modern dance*, selon l'expression de Martha Graham, influençait les nouveaux chorégraphes, Cole, Loring, Kidd, qui présentaient alors à Chicago ou à New York leurs coups d'essai et qui allaient bientôt gagner Hollywood. Kelly admirait Martha Graham et plusieurs de ces créateurs. Mais les attitudes outrées et les postures forcées qu'ils

prodigiaient n'entrèrent jamais dans son vocabulaire gestuel.

Il ne se convertit pas à la doctrine, parce que c'était une doctrine. Trop radicale ? Trop abstraite en tout cas ; il lui manquerait toujours un véritable naturel ; la danse est une contrefaçon si elle ne transpose et n'embellit pas de multiples rapports avec le monde. De plus, les aspects nationalistes de l'école n'étaient pas faits pour le séduire. À la veille d'être libéré de ses obligations militaires, il avait pris la parole à Brooklyn au cours d'un meeting en faveur de la paix et contre l'armement atomique, résumé par le slogan : « Un seul monde ou pas de monde. » Il est alors membre d'un groupe de gauche, les Progressive Citizens of America, qui juge la politique de Truman trop éloignée de celle de Roosevelt. Plutôt que d'éveiller ses critiques, la *modern dance* le laissait muet, mais il en voyait les applications scéniques et ne pouvait manquer de reconnaître en elles sa propre expérience : exempt de dogmes mais vraiment contemporain, il avait éprouvé ce que l'action du danseur doit à ses dispositions charnelles, aux enchaînements que dictent l'élan, l'inertie, le rythme de la respiration. Ses jeunes rivaux ne l'inquiétaient donc guère. Tout l'encourageait à s'illustrer dans la voie qu'il s'était tracée.

Hélas ! le film musical évoluait dans un sens tout différent. La guerre avait entraîné une folle croissance du nombre d'ouvrages de ce genre, mais elle était causée par une surabondance d'œuvrettes dont des chanteurs, des orchestres ou des comiques étaient les vedettes, la radio étant devenue l'aune de la popularité. De plus, les grands succès de ces années appartenaient aux pochades de chez Fox, plébésiennes, pétulantes, bariolées. Rien ne favorisait l'usage inventif de la danse. La MGM se tint, certes, à l'écart de cette intempérance, mais rares étaient ceux qui, comme Arthur Freed, entendaient assigner aux numéros musicaux une fonction claire et particulière. Broadway incitait à la hardiesse ; Hollywood se flattait de conserver ses habitudes. Une manière d'échapper à ce dilemme se présenta quelques mois avant la libération de Kelly, si la mémoire de Betsy Blair ne la trompe pas : la date qu'elle avance est précoce et imprécise. Elia Kazan communiqua à Gene le texte de *Mort d'un commis voyageur*, la pièce d'Arthur Miller⁹. Il pensait à lui pour le rôle de Biff. Rien d'étonnant : en 1941, il dirigeait la ballerine moderne Helen Tamiris dans un film de propagande, *It's Up to You* ; en 1943, il mettait en scène une œuvre de Kurt Weill, *One Touch of Venus* ; il considère la chorégraphie comme une discipline nécessaire à la formation d'un réalisateur, à la direction des acteurs, à l'usage des mouvements d'appareil¹⁰ : c'est une conception proche des desseins de Kelly. La proposition était bienvenue. Mais la MGM refusa de libérer son acteur, par avarice de propriétaire, par crainte du risque, par volonté de maîtriser la carrière de son employé. Kazan abandonna vite ; il ne monta d'ailleurs la pièce qu'en 1949.

Gene avait d'autres raisons de s'inquiéter : en dehors de rares visites dans des studios new-yorkais, il n'avait pu entretenir ni sa forme, ni ses automatismes de danseur, ni ses habitudes d'invention. Il avait pris du poids. Il avait trente-quatre ans.

Betsy était revenue à Hollywood en éclaireur. Il fallait trouver un logis :

Johnny Darrow, l'ancien imprésario, devenu agent immobilier, ce qui n'est pas un grand changement, proposa une ancienne ferme, 725, North Rodeo Drive. C'était une jolie maison victorienne à plusieurs pignons. Une chambre abriterait la cuisinière et son mari ; Lois aurait sa chambre et son bureau, car Gene l'avait engagée comme secrétaire à titre personnel ; trois autres chambres, bar, salon, salle à manger, studio et quelques salles de bains : bien peu de chose à Beverly Hills, parmi les villas prétentieuses et les manoirs pompeux. La jeune femme fut si parfaitement conquise que son époux l'encouragea par téléphone à acheter. Elle s'opposa, par orthodoxie marxiste, à ce qu'il y fit creuser une piscine, insigne ostentatoire des capitalistes¹¹. Mais bien qu'elle eût coûté toutes les économies du ménage, la bâtisse était en mauvais état.

De retour au studio, Kelly comprit qu'on l'avait oublié. Pas le public ni peut-être Mayer, toujours malveillant, mais les responsables. Arthur Freed est soucieux, surchargé de travail, maussade : projeté en novembre 1945, *Yolanda et le Voleur* est un échec ; depuis six mois, le travail d'adaptation de *Ah, Wilderness (Ah, Solitude)* d'Eugene O'Neill n'avance pas ; *St. Louis Woman*, qu'il produit au théâtre et dont la première a eu lieu en mars 1946, est une aventure décourageante ; les chansons écrites par Cole Porter pour *Le Pirate* ne lui semblent pas excellentes et le silence des scénaristes Joseph Than et Anita Loos l'agace ; le tournage de *La pluie qui chante*, biographie de Jerome Kern, en est à son huitième mois¹². De ce côté, il faut attendre. Jack Cummings ? Il s'applique alors à produire deux ou trois ouvrages passables ; mais Kelly préférerait l'éviter, de toute façon. Alors Pasternak ? Il propose une fable digne de son génie singulier : Kelly et Sinatra rachèteraient un porte-avions et le transformeraient en boîte de nuit ; dans cette épave patriotique pourraient défiler toutes les vedettes du studio¹³. Seule l'idée de travailler avec Sinatra sourit à Gene : en revenant de la côte Est en auto, inspiré par sa passion pour les sports, il a imaginé avec Stanley Donen une histoire de base-ball où il pourrait jouer avec le chanteur : *Take Me Out to the Ball Game*¹⁴. Freed retient le projet, par gentillesse, mais veut d'abord mettre en œuvre *Le Pirate*.

Que faire ? Pour commencer, trouver un imprésario, Leland Hayward étant devenu producteur ; ce sera le puissant Lew Wasserman. Puisque la MGM lui verse la totalité de son salaire¹⁵, et qu'il ne dispose pas d'un budget suffisant pour restaurer sa maison, Gene peint, répare, décore et fabrique même des meubles, avec l'aide de sa secrétaire, Lois, également désœuvrée. En outre, il travaille : il se réveille parfois la nuit pour lire, pour imaginer une chorégraphie ou pour l'esquisser physiquement¹⁶. Sa façon d'inventer obéit à de vieilles habitudes. D'abord conter le déroulement de la séquence, opération verbale, exercice d'écriture où se dessinent avec une précision particulière le commencement et la fin du numéro. Le début doit dériver des circonstances où émerge le morceau musical et publier son sens ; l'issue sera souvent un départ, dos à la caméra. Quant au détail des pas, il importe de l'imaginer en relation avec la manière dont ils seront filmés. C'est alors seulement que la dynamique corporelle peut s'essayer, remplir les vides¹⁷. Par ailleurs, Gene veille à l'éducation de Kerry et s'emploie à

compléter la culture de Stanley et de Betsy, dont il souhaite qu'elle conserve son ardente vitalité, sa curiosité, son insouciance. Puis il y a les soirées, un peu moins brillantes et moins longues qu'avant la guerre : volley-ball dans la cour, apéritif, dîner, chants et danses. Et le jeu. Les amis viennent tour à tour : Saul Chaplin, Phil Silvers, Richard Conte et son épouse, Lennie Hayton et Lena Horne. Lois, Jeannie et Stanley sont presque toujours là. Tout le monde vante la simplicité des Kelly, leur hospitalité ; ils soupent rarement seuls. En revanche, ils ne participent pas à la vie de cour hollywoodienne : dans les luxueuses villas ou les restaurants chics, ils auraient le sentiment de trahir leurs principes. Gene veut rester l'enfant irlandais venu des quartiers tristes de Pittsburgh. Il participe seulement à des galas de bienfaisance, où son goût des plaisanteries égrillardes l'amène parfois à se trémousser travesti en blonde, sans craindre les brocards. Il milite à la Screen Actors Guild, qui défend les intérêts des comédiens, la loi américaine leur interdisant l'affiliation à un syndicat ; il sera membre du bureau dès l'automne¹⁸. Cette association a été fondée en 1933, parallèlement à la Guilde des scénaristes, qu'animent deux communistes, John Howard Lawson et Lester Cole, inégalement féconds en rodomontades révolutionnaires, mais également soumis aux ordres de Moscou ; plus modérée, la Guilde des acteurs exprime un idéal démocratique. Quant à Kelly, il souhaite limiter les excès de pouvoir des monarques qui gouvernent les studios. La division idéologique s'approfondit à Hollywood. Un débat crucial oppose ceux qui distinguent entre communisme et fascisme et les autres : fondée en 1943, par les scénaristes conservateurs de la Screen Playwrights, l'Alliance cinématographique pour la préservation des idéaux américain condamne tous les totalitarismes et, de façon sournoisement réactionnaire, défend le « mode de vie américain¹⁹ ». Bientôt, elle ne combattrait plus que les Rouges. Betsy, elle, voulut entrer au parti communiste ; sans s'y opposer, Gene tenta de l'en dissuader, conscient des exigences tyranniques de cette organisation ; à ses yeux, la raideur doctrinale était insupportable, la discipline devait servir à sortir du rang, non à disparaître dans le chœur ; mais elle insista et ce fut Lloyd Gough qui lui barra la route en lui expliquant qu'étant l'épouse d'une célébrité qui n'avait pas sa carte, elle n'était pas la bienvenue. Cela n'empêchait pas le FBI de la surveiller²⁰. Il surveillait aussi Gene. Ni elle ni lui n'admettent que, la guerre finie, les liens se rompent : le rassemblement patriotique autour du président, l'entente des démocrates avec toute la gauche, le pacte des progressistes avec les communistes cèdent le pas à une nouvelle coalition, qui unit au Congrès les élus du Sud et les républicains.

Au début de l'été 1946, enfin, Freed décida que Kelly jouerait dans *Le Pirate*. Mais en attendant ? Il dut accepter ce qui se présentait. Ce fut *Living in a Big Way*, bel exemple des combinaisons illusives dont se leurre Hollywood. Voici Marie McDonald, surnommée *The Body*, dont le studio veut faire un symbole sexuel : elle se marie plus souvent qu'à son tour et cultive les scandales, mais à l'écran, elle paraît angélique. Voici Gregory La Cava, metteur en scène brillant des années 1930 qui n'a pas travaillé depuis cinq ans, après l'échec de *Lady in a Jam* (1942), et dont la presse blâme la fantaisie sous le nom d'incompétence ; bien

connu pour ses comédies loufoques, cet humoriste mélancolique vit retiré à Malibu depuis l'automne 1942 ; rappelé à Hollywood par Mary Pickford qui lui confia l'adaptation de *One Touch of Venus*, il n'a vaqué que onze jours à cette tâche ; il les a passés à se quereller avec sa productrice²¹. Voici Pandro S. Berman, qui avait produit les comédies musicales de Fred Astaire et Ginger Rogers : il connaît La Cava depuis quinze ans ; il l'a côtoyé à la RKO et y a patronné cinq de ses meilleurs films ; entré chez MGM en 1940, il a obtenu quelques succès en appliquant avec soin des formules sûres. Voici enfin Gene Kelly, dont on ne sait que faire, et son ami Stanley Donen qui préfère oublier les chorégraphies qu'il a conçues depuis 1944. L'assemblage n'est-il pas parfait ? La Cava exaltera les vertus érotiques de Marie McDonald ; Berman saura discipliner un réalisateur qui aime à improviser ; de plus, selon le synopsis merveilleusement opportun proposé par le réalisateur, Kelly jouera le rôle d'un pilote de l'aéronavale qui découvre, en revenant de guerre, que la femme qu'il a épousée sans la connaître est riche et frivole. Traiter du retour de l'ancien combattant à la vie civile, comme par allusion à l'acteur lui-même, voilà de la bonne publicité. Quant à l'affrontement des nantis et des autres, La Cava avait souvent montré qu'il savait lui donner toute sa portée comique.

Le tournage commença en septembre 1946 pour ne s'achever qu'en janvier 1947. Pour un ouvrage modeste, en noir et blanc, c'était long. Certes la CSU (Conference of Studio Unions), syndicat opposé à la peu revendicative IATSE (International Alliance of Theatrical State Employees) et proche de la Guilde des scénaristes, déclencha une grève à la fin de l'année ; elle contestait depuis trois ans à sa rivale, dont le représentant à Hollywood, Roy Brewer, était acquis — dans tous les sens du terme — aux intérêts des grandes compagnies, le droit d'embaucher les charpentiers qui participaient à la construction des décors, le monopole légal d'un syndicat devant reposer sur le choix des salariés. Avec le soutien de Brewer ou sur ses conseils, la MGM avait tiré prétexte d'un arbitrage équivoque pour exclure les travailleurs affiliés à la CSU et leurs partisans. On arrêta les protestataires par dizaines, on les condamna en groupe. En octobre 1946, aux portes du studio, les piquets de grève repoussaient les ouvriers non grévistes, dont on augmentait l'ardeur en accusant de communisme le leader des charpentiers, Herbert Sorrell. Des adhérents de la IATSE se solidarisèrent avec les grévistes. Sur les conseils de Kelly, convaincu que cet affrontement appelait un nouvel arbitrage, le président de la Guilde des acteurs, connu pour ses opinions libérales, Ronald Reagan, prit l'initiative de réunir, le 24 octobre, à l'hôtel Knickerbocker de Hollywood, les deux syndicats rivaux et les auteurs du verdict sibyllin ; Gene assistait à la rencontre et engagea Sorrell à la prudence, jugeant suicidaire une opiniâtreté que le syndicaliste tenait pour nécessaire ; hypocrite ou incohérent, Reagan, après avoir discoursé avec emphase sur l'unité syndicale et affecté de boudier une presse hostile aux travailleurs, prit parti pour la IATSE, attitude dont Kelly se dissocia au nom de la Guilde : les syndicalistes de la CSU l'en remercièrent. Cette réunion n'aboutit à rien. Par la suite, mandaté par la Guilde des acteurs, Kelly sera chargé d'obtenir que le syndicat CSU des

charpentiers mette fin à la grève, de façon que les tournages reprennent. En décembre 1946, il se résolut, le cœur serré, à franchir un piquet de grève. Au prix de plusieurs séjours à Chicago, siège de la CSU, il mènera pourtant à bien cette médiation, grâce à des circonstances favorables. Après les élections de mi-mandat et le triomphe des Républicains, en novembre, tout devenait difficile pour un syndicat de gauche. Dans cette affaire, Kelly aura gagné l'estime de Brewer, soulagé de ne pas trouver un communiste en une vedette qu'il admirait. Mais le compromis raisonnable qu'il avait obtenu lui valut, comme il est naturel, l'ingratitude des patrons et le ressentiment des agitateurs. Ses voyages à Chicago et les luttes sociales ne sont pas les seules causes du retard que prit *Living in a Big Way* ; le scénario se précisait péniblement, La Cava laissant ses acteurs inventer leurs dialogues. Kelly n'avait accepté son rôle qu'avec réticence et parce qu'il connaissait le talent du metteur en scène. Mais ses méthodes l'agacèrent. Il jugeait Marie McDonald incapable de chanter, de danser, de jouer la comédie²². En dehors d'une brève imitation d'Astaire et Rogers qui peignait la naissance de l'amour, le film n'avait rien de musical, mais quand il fut fini, il parut si médiocre qu'on demanda à Kelly d'y ajouter quelques numéros. La Cava était parti : ce fut sa dernière œuvre.

Les pièces rapportées seront de libre invention. Dans l'une, avec un chien repoussé comme lui par l'héroïne, Gene danse autour d'une statue féminine : le thème de la belle indifférente et parfaite, si personnel, s'exprimait mieux encore que dans *Escalade à Hollywood*, parce que l'objet du désir s'y figeait en une masse inerte. L'autre passage est aussi révélateur : Kelly y jouait avec des enfants, amusés et séduits par ses pantomimes, et se livrait à un festival d'acrobaties sur la charpente et les planches étroites d'un bâtiment en construction : équilibriste souriant, il prolongeait ainsi le moment espagnol d'*Escalade à Hollywood* et préparait les voltiges du *Pirate*. Peut-être s'amusait-il à illustrer la grève des charpentiers. Peut-être se souvenait-il de Buster Keaton. Mais surtout, il affirmait le caractère athlétique de son style, la disponibilité de son corps à l'exercice : c'était le moyen de se rassurer, c'était une réponse au dilemme qui opposait la chorégraphie audacieuse aux facilités spectaculaires du film musical. La danse moderne n'était pas seule à inventer une vérité charnelle et musculaire du mouvement. Martha Graham n'ignora pas cette réplique : Kelly avait attiré son attention, elle le félicita²³. Sorti le 9 octobre 1947, le film ne connut aucun succès. Qu'importait à Kelly ? Au terme d'une aventure qu'on lui avait imposée, il avait pu concevoir, interpréter et mettre en scène des danses qui lui tenaient à cœur. À la faveur d'un travail qu'il avait tenu pour une disgrâce, son œuvre, il n'existe pas d'autre terme, commençait à se construire, continue, cohérente, singulière. Cette fois, il n'était guère redevable à des trouvailles de Stanley Donen. De plus, les patrons avaient dû faire appel à lui pour leur sauver la mise. Crut-il que cela les engageait ? Il n'était guère rassuré. Il s'en ouvrit au *Los Angeles Times* en février 1947 : dans la marine, il avait grossi de huit kilos ; il était convaincu de danser moins bien qu'à ses débuts et se jugeait incapable de retrouver toutes ses possibilités. « Un danseur, disait-il, c'est comme un boxeur, c'est trop vieux très

tôt²⁴. » La retraite de Fred Astaire l'inquiétait : âgé de quarante-six ans, celui-ci quitta les plateaux à la fin du tournage de *La Mélodie du bonheur* (1946). Cette manière de mesurer son corps selon les critères de son art et par référence à un maître dénote un appétit de perfection d'autant plus inouï que sa performance athlétique dans *Living in a Big Way* dépassait tout ce qu'il avait accompli jusque-là.

C'est alors qu'il vint passer quelque temps en Europe : en effet, un ami de Betsy Blair, Michel Bernheim, cinéaste français exilé à Hollywood, propose à celle-ci un scénario qu'il veut réaliser à Rome et qui s'inspire des amours de Thomas Wolfe et de la costumière de théâtre Aline Bernstein, dont elle doit jouer le rôle. Elle prend donc l'avion en compagnie de Gene et d'un acteur de théâtre, Montgomery Clift. Le projet n'aboutit pas²⁵. On pouvait s'y attendre. Artisan du cinéma populaire d'avant-guerre, Bernheim était mal placé pour mener à bien cette entreprise délicate ; Betsy Blair était trop jeune pour son personnage : le paradoxe de cette liaison tenait à la passion du romancier pour une femme beaucoup plus âgée que lui ; or Clift avait seulement trois ans de moins qu'elle ; de plus, incité à la méfiance par son entourage, il avait repoussé les avances de Hollywood, de sorte qu'il était inconnu à Rome comme à Paris ; étant enfin fort lié à une femme mûre, il pouvait craindre qu'un tel sujet ne lui fit une réputation ineffaçable de gigolo. Les Kelly furent-ils naïfs ? Le prétexte était bon pour découvrir l'Europe, comme ils le désiraient depuis longtemps. C'était un hiver d'après-guerre, l'Europe des pénuries et des tickets de pain. Gene la trouva touchante et il l'aima. Ni l'année ni la saison ne se prêtaient au tourisme écervelé, mais Rome, Paris, Florence et Venise n'avaient rien perdu de leur beauté. Londres relevait ses ruines. Les musées, les cafés, le sentiment d'une profondeur historique : comme cela les éloignait enfin des combats sommaires qui occupaient l'Amérique ! Ils firent du ski à Klosters. Ce voyage transforma leur penchant européen en un attachement persistant. Il en précéda plusieurs autres. Durant l'hiver 1948, ils découvrent le vieux pays de Gene, l'Irlande ; mais la préférence de celui-ci ira toujours à la France et, pour le ski, à la Suisse, dans les Grisons.

Depuis l'automne 1944, Arthur Freed préparait toujours l'adaptation musicale d'une comédie allemande de Ludwig Fulda, *Der Seeräuber*, dont S.N. Behrman avait donné la version américaine, créée en novembre 1942 par le Théâtre de la Guilde, sans succès. Pasternak avait envisagé le premier de la porter à l'écran ; Joseph Mankiewicz s'employa à écrire un scénario²⁶ jusqu'au jour où il s'avisa de recommander une psychanalyse à Judy Garland, avec qui il était lié ; cette ingérence déclencha la fureur de la mère de l'actrice, puis celle de Mayer ; Mankiewicz fut congédié²⁷ et le projet abandonné. Cependant, le sujet du *Pirate* appartenait à la veine du conte qui plaisait tant à Freed et à Minnelli : une fiction voisine de l'allégorie, insoucieuse du plausible, mais où la présence du merveilleux est limitée par le prix qu'on accorde à la peinture de genre. La MGM possédant les droits, ils reprirent donc l'adaptation sur nouveaux frais. Judy Garland devait jouer Manuela, la jeune fille romanesque qui rêve de flibuste et se laisse emporter, à la veille d'un mariage de raison, par sa passion pour Serafin, le

salimbanque qu'elle prend pour la terreur des Caraïbes. Minnelli, qui l'avait épousée en juin 1945, souhaitait lui offrir ce joli rôle. Mais elle était enceinte, indisponible jusqu'en mars 1946 et lui, afin de réparer l'échec de *Yolanda et le voleur*, dirigeait un drame, *Lame de fond*. Il fallait attendre. Mais à qui confier le rôle du prétendu pirate ? Le scénario tardait à venir, les chansons aussi.

Ces retards permettent à Kelly, auquel nul n'avait d'abord songé, d'entrer en lice pour jouer Serafin. Il est ravi de travailler de nouveau avec Minnelli, dont il admire *Le Chant du Missouri*. Dès le début de l'été 1946, il participe chez Freed à la conférence où, devant Minnelli effondré, Roger Edens perplexe, Cole Porter courtois, Judy Garland anxieuse, Anita Loos et Joseph Than lisent leur script. Ils ont bouleversé l'intrigue : Kelly interprétera un pirate qui feint d'être un acteur et non un acteur qui joue au pirate. C'est lui demander, pense Minnelli, de consacrer son talent à faire croire qu'il n'en a pas²⁸ ! Le lendemain, Freed fit appel à deux nouveaux scénaristes, Albert Hackett et Frances Goodrich. Cela laissa à Minnelli le temps de préciser ses idées sur les personnages, le décor, la tonalité des scènes et à son protagoniste le loisir d'indiquer les aspects de Serafin qui sollicitaient son imagination et se refléteraient dans les chansons dansées du film : le souvenir des prouesses de Douglas Fairbanks, une fois de plus, et le bonheur de parader à l'espagnole, mais aussi la fantaisie du clown qu'il avait exercée dans *Pour moi et ma mie*, et qui lui semblait inséparable du caractère des comédiens. On le fit donc grimper jusqu'aux balcons des jolies créoles (« Niña »), combattre au milieu des fumées, et Cole Porter écrivit à sa demande, en une journée, « Be a Clown ». Le goût du merveilleux, l'intérêt porté au quotidien et les jeux sur le spectacle le rapprochaient du réalisateur. Il devenait la vedette, le collaborateur le plus écouté, aux dépens de Judy Garland qui souffrait de perdre chaque jour de son importance. Elle était jalouse. On ne lui laissait que quatre chansons en solo, d'ailleurs brèves pour la plupart (l'une d'elles fut coupée au montage). Angoissée par l'obligation de plaire à son mari, à une mère tyrannique, à Mayer, épuisée par une carrière commencée sur les planches à l'âge de trois ans, elle n'avait abandonné ni les amphétamines ni les sédatifs. Minnelli s'égarait, fasciné par la sensibilité de son épouse : ce corps n'était pas celui de Manuela ; il lui manquait la beauté extrême qui pouvait expliquer la passion de Serafin ; après deux mariages et une maternité, Judy avait perdu, à vingt-cinq ans, l'ingénuité juvénile qu'exigeait son rôle. Sa nervosité malade causa de nombreuses absences qui prolongèrent le tournage et en augmentèrent le coût ; sa voix même s'avéra défaillante ; à plusieurs reprises, Gene la protégea en se déclarant souffrant²⁹. Elle était au nombre de ses familiers, et il l'appelait affectueusement Bambi, ému par son charme exploré d'orpheline³⁰. Commencée le 17 février, la réalisation ne se termina vraiment que le 18 novembre 1947, après quelques prises supplémentaires.

Le Pirate marque et dépeint la transformation de Kelly : Harry l'amuseur efface Pal Joey. Courant la prétentaine, cabotin et menteur, Serafin, après avoir fait la preuve de sa sincérité, affronté le gibet avec humour et démasqué une crapule, devient un auguste allègre, moins malin qu'il ne croit, mais tout à fait

sympathique. Gene soutenait que la « théorie des auteurs³¹ » ne s'applique pas à la comédie musicale ; *Le Pirate* prouve le contraire, en entrant aussi aisément dans l'œuvre de Minnelli que dans la sienne. Judy Garland avait raison : ce n'est plus son film. Au générique, Kelly figure comme chorégraphe avec son camarade Alton, mais il a contribué à définir le libretto des numéros et en a inventé la gestuelle. Le ballet de l'abordage, flamboyant et périlleux, au point de contrarier la mobilité de la caméra, illustre l'hallucination de Manuela qui voit le pirate batailler dans les haubans, alors qu'elle n'a devant elle que Serafin qui s'amuse avec un baudet ; la métamorphose du comique en épique manifeste le pouvoir de la danse et sa virilité : bras et jambes nues, le héros exhibe la puissance de ses muscles, image illusoire de l'objet qu'appelle un désir féminin ; si Alton en a réglé le détail, les idées viennent de Minnelli et de Kelly³². Il est rare que Hollywood sollicite l'intérêt des spectatrices de manière aussi charnelle, mais un sondage de 1945 montrait que les comédies musicales étaient leur genre préféré³³. Dans sa première partie, le finale, « Be a Clown », réunit Gene et les Nicholas Brothers, qu'il avait jadis remplacés avec son frère et qu'il avait fait engager contre l'avis de la direction : ce trio présente, contrairement à l'habitude de Kelly, plus de virtuosité que de fantaisie ; au galop, les danseurs bondissent et imbriquent leurs gestes. Dans la seconde partie, Gene retrouve avec Judy la complicité qui avait charmé le public de *Pour moi et ma mie*. Mais le passage le plus inventif est la première chanson dansée, « Niña » : l'acrobate y reprend les rétablissements, les sauts et les culbutes qu'il aimait et la promenade galante, en se changeant en danse conquérante puis en boléro triomphant, entraîne la relation la plus vivante entre l'homme et la caméra. Sa chanson nonchalante aux lèvres, Serafin, au hasard des ruelles, tourne autour des filles, suivi en plongée, à distance variable, par l'objectif, avec quelques coupes : cela satisfait à la fois l'exigence d'effet visuel du mouvement que désirait l'interprète et le goût du cinéaste pour la « chorégraphie de la caméra » ; mais quand il grimpe aux façades, s'accroche aux garde-corps, saute d'un balcon à l'autre, c'est, dirait-on, l'inégalité même du chemin qui sollicite une action juste et gracieuse. Voilà qui paraît nouveau dans le style de Kelly, mais il y pensait depuis son enfance, quand il dansait pour mettre la table : le geste dansant, loin d'orner, sait être la forme la mieux calculée de l'acte qui s'accomplit ; le parcours est une chorégraphie. Quelque part qu'y ait prise Alton — et elle ne paraît importante que dans le boléro final —, l'ensemble traduit une connaissance physique et un apprivoisement corporel du lieu.

C'est le dessein du film. Les mouvements d'appareil sont indispensables à cette alerte occupation du monde : Minnelli les conçoit, Kelly s'y intéresse de près. Mais leur entente se traduit dans un trait stylistique plus rare : il n'est pas un acte de Serafin qui ne relève de la chorégraphie, pas une façon de traduire l'émotion qui ne recoure à la pantomime. Le souvenir de John Barrymore nourrit cet art fringant et drôle. Le geste est ample et ralenti, mais défini avec une élégante exactitude ; la mimique appuyée. C'est ainsi que, lors de leur rencontre, Gene tourne autour de Judy, en pirouettes et en cabrioles, les mains s'écartant gracieusement du buste pendant le rond de jambes. Justifiée par l'insouciance

outrecuidante de son personnage, cette action stylisée épargnait à l'acteur les affres de l'émotion vécue. Elle contraste avec l'interprétation de Judy Garland, dont Minnelli affectionnait les gros plans pathétiques, où transparaissent son anxiété, sa pharmacopée et ses chagrins. Cette antithèse domine la délicieuse scène de querelle où Serafin n'oppose aux frémissements passionnés de Manuela que des phrases inachevées, l'agilité de ses jambes et la solidité de son crâne. Or la contradiction entre le romantisme tourmenté de l'héroïne, vierge captive de la vie bourgeoise mais éprise d'évasion, et la fantaisie sereine du comédien qu'atteint la grâce du sentiment donne à l'œuvre un relief que partagent peu de comédies musicales ; elle illustre deux natures de l'imagination : la véhémence d'une possession et la grâce souriante d'une fiction. Le premier aspect intéressait plus Minnelli et le second Kelly.

Cette fois, sa carrière semble lancée : il a trouvé un personnage, il travaille pour un grand producteur avec le concours d'un cinéaste de génie. Mais le tournage a duré trop longtemps ; *Le Pirate* dépassa son budget, pourtant élevé, et ne couvrit pas ses frais ; comme l'avait prévu la direction de la MGM, les États du Sud refusaient la séquence avec les Nicholas Brothers ; contrairement à l'attente de Freed, de Minnelli et de Kelly, ni le public ni la critique n'étaient satisfaits ; James Agee jugeait que ses prétentions artistiques gâtaient le plaisir qu'y éveillait la danse³⁴. Minnelli resta toujours attaché à cette œuvre. Kelly était plus sévère, persuadé qu'il n'avait pas su « dompter » la caméra, trop indépendante à son gré de la chorégraphie. Tous attribuaient cet échec à l'incompréhension de la parodie, de l'extravagance, de la distance que la réalisation prend avec le sujet³⁵. Les spectateurs ne voyaient guère qu'il ne s'agissait ni d'un pirate ni des Caraïbes, mais de l'art, du rêve et du spectacle.

1. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*

2. André David, *op. cit.*

3. Betsy Blair, *op. cit.*

4. *Ibid.*

5. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. Alvin Yudkoff, *op. cit.*

9. Betsy Blair, *op. cit.*

10. Elia Kazan, *Une odyssée américaine, textes et images choisis et présentés par Michel Ciment*, Calmann-Lévy, Paris, 1987 ; voir aussi Michel Ciment, *Kazan Losey*, Stock, Paris, 2009.

11. Betsy Blair, *op. cit.*

12. Hugh Fordin, *op. cit.*

13. *Ibid.*

14. Stephen M. Silverman, *op. cit.*

15. Sheridan Morley et Ruth Leon, *op. cit.*

16. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*

17. Curtis Lee Hanson, *op. cit.*

18. Betsy Blair, *op. cit.*

19. Jean-Paul Török, *Pour en finir avec le maccarthysme*, L'Harmattan, Paris, 1999.

20. Betsy Blair, *op. cit.*

21. Tony Partearroyo, *Gregory La Cava*, Festival international de cinema de San Sebastian, 1995.
22. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
23. Tony Thomas, *op. cit.*
24. Cité par Sheridan Morley et Ruth Leon, *op. cit.*
25. Betsy Blair, *op. cit.*
26. Patrick Brion, Dominique Rabourdin et Thierry de Navacelle, *Minnelli*, Hatier, Paris, 1985.
27. Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Le Seuil, Paris, 1987.
28. Vincente Minnelli, *op. cit.*
29. Hugh Fordin, *op. cit.*
30. André David, *op. cit.*
31. Donald Knox, *The Magic Factory : How MGM Made An American* in Paris, Praeger, New York, 1973.
32. Entretien avec Vincente Minnelli, in Charles Higham et Joel Greenberg, *The Celluloid Muse*, Angus & Robertson, Londres, 1969.
33. Garth Jowett, *op. cit.*
34. James Agee, *op. cit.*
35. Sheridan Morley et Ruth Leon, *op. cit.*

Les temps difficiles

Living in a Big Way en octobre 1947, *Le Pirate* en juin 1948, deux échecs consécutifs : les responsables de la MGM n'ont même pas attendu les bilans pour maugréer. Kelly n'a pas connu le succès depuis août 1945. Au regard des recettes, Minnelli a manqué ses trois derniers films musicaux. Judy Garland a trouvé refuge dans une maison de repos. La presse devient indiscrete à son sujet et implacable contre l'action politique de Kelly. Par bonheur, le studio ignore les temps morts. Bien avant que le tournage du *Pirate* s'achève, Freed a mis en chantier un nouveau projet ; Minnelli le réalisera, Judy Garland et Gene Kelly en seront les vedettes. Rien n'arrêtait ce producteur. En janvier 1947, il négociait avec Irving Berlin : pour 600 000 dollars, il acheta huit chansons publiées et huit chansons inédites. Berlin se mit à l'ouvrage dès le 7 février ; Albert Hackett et Frances Goodrich travaillaient au scénario de *Parade de printemps* depuis juin ; on leur indiqua le nom des interprètes, jusqu'aux seconds rôles : Ann Miller, qui remplace Cyd Charisse, Peter Lawford, Jules Munshin¹. Une fois de plus, l'argument évoque la vie des artistes, leur rigueur, leur sensibilité au talent d'autrui : un célèbre danseur veut former une nouvelle partenaire, mais admet pour finir que mieux vaut laisser s'exprimer la personnalité de celle-ci. Vers la fin de l'été, la partition était prête. Sidney Sheldon avait revu le script. Judy Garland était de retour. Mais Freed demanda à Minnelli d'abandonner le film qu'il préparait avec Kelly depuis cinq jours. Le psychiatre de Judy l'avait-il prescrit² ? Souhaita-t-elle ce changement ? Le couple traversait-il une crise plus profonde que les précédentes ? Le désenchantement s'installa. Il s'aggrava le 13 octobre lorsque Kelly se cassa la cheville gauche. L'accident survint au cours d'une partie de volley. Gene pouvait-il renoncer à se surpasser ? Redoutable au smash, intraitable au contre, acrobatique en défense, il aimait à affronter les jeunes gens des équipes universitaires ou les meilleurs joueurs de la plage de Santa Monica. Il déclara à ses employeurs que la fracture s'était produite alors qu'il répétait un pas difficile : ce n'était guère moins vraisemblable que la vérité, mais cela dut lui coûter de mentir à Mayer qui lui téléphona à cette occasion, ce qu'il ne daignait pas faire souvent³. Faut-il pour sauver son emploi tromper un homme qu'on juge sans foi ni loi ?

La situation des studios est critique. La fréquentation des cinémas diminue depuis 1945. En décembre 1946, le Département de la justice obtient que les lois qui interdisent les concentrations verticales s'appliquent aux firmes hollywoodiennes : Loew's, qui possède des salles, devra donc se séparer de la MGM. En outre, il est désormais interdit de contraindre les exploitants indépendants à louer les programmes par lots. Mais là n'est pas aux yeux des Kelly le danger le plus pressant. Leur inquiétude a des causes politiques. Dès 1938, la Chambre des représentants avait élu une commission dont la tâche était d'informer le pays sur les activités « inaméricaines » (House Committee on Unamerican Activities) ; en 1944, les scénaristes de l'Alliance guettent les

bolcheviques et les œuvres suspectes d'hostilité au « mode de vie américain » ; vainqueur aux élections législatives de 1946, le parti républicain n'est pas seulement anticomuniste, il s'attaque au New Deal et aux soutiens de Roosevelt, ce dictateur. C'est en 1947 que la Commission, devenue permanente et présidée par un député républicain du New Jersey, John Parnell Thomas, entreprend de mesurer le péril rouge. Outre son président, elle se compose de quatre républicains, dont Richard Nixon, et de quatre démocrates, élus du Sud, anticomunistes obsessionnels. En mai, elle envoie des émissaires enquêter à Hollywood, où ils passent deux mois ; tenues à huis clos à l'hôtel Biltmore, les audiences tirent surtout profit des témoignages des fidèles de l'Alliance.

Dès lors, les communistes et leurs amis, mais aussi les libéraux craignent le pire. La presse titre volontiers sur les Rouges. Or Betsy Blair vient à peine de commencer sa carrière à l'écran : elle apparaît dans une modeste production de la Columbia, dirigée par Henry Levin, *The Guilt of Janet Ames* (1947) ; durant l'été 1947, elle joue dans *Othello* de George Cukor, qui sortira en décembre ; elle tient un rôle un peu plus long dans *Another Part of the Forest* de Michael Gordon, qui était membre du Parti. Tout le monde la sait proche des communistes. Certes, les dirigeants des studios, jaloux de l'indépendance de leurs entreprises, ont proclamé en chœur, le 2 juin, qu'il n'y aurait pas de licenciements politiques⁴. Jamais ! Mais il est facile d'imaginer avec quelles restrictions mentales Mayer souscrit à cet engagement. Il reçut, le 18 septembre, convocation à comparaître devant la Commission, à Washington, le lundi 20 octobre ; cette fois les audiences seront publiques, filmées. Mauvaise publicité ! Pire : au vu des résultats financiers de la compagnie, il vient de diminuer de 25 % les salaires des cadres supérieurs, y compris le sien⁵. Est-il encore l'homme le mieux payé d'Amérique ? Et il doit tolérer qu'un impertinent danseur de gauche se casse la jambe ! L'indisponibilité de cet employé laissait le studio en fâcheuse posture. L'investissement déjà consenti était trop considérable pour qu'on abandonnât *Parade de printemps*. Mayer était furieux. Kelly lui suggéra de faire appel à Astaire. Il n'était pas fâché de remédier aux dommages qu'avait causés son étourderie, mais aussi de mettre fin à la retraite de son aîné : cela éloignait la fin de sa propre carrière. Aussi le pressa-t-il d'accepter, quand Astaire, perplexe, lui téléphona depuis le ranch où il élevait ses chevaux, près de San Diego. En lui affirmant, non sans exagération, que sa blessure le tenait éloigné des studios pour six mois au moins et que la chorégraphie était facile à adapter à son style, il sut le convaincre⁶. Le tournage commença à la fin de novembre.

Quelques jours après l'accident, Kelly se joint au groupe, réuni chez Ira Gershwin, qui entend opposer à la Commission le Premier Amendement de la Constitution, qui garantit la liberté d'expression et mentionne parmi les « droits fondamentaux » celui de « s'assembler pacifiquement ». Or selon John Huston, William Wyler et Philip Dunne, instigateurs de ce « Comité pour le Premier Amendement » (CFA), l'enquête parlementaire menace ces libertés, puisqu'elle vise des personnes en fonction de leurs opinions. De plus, la volonté d'« imposer des critères d'américanité », note la protestation que ces libéraux inquiets

adressent à Washington, est contraire à la Constitution⁷. Le parti communiste, bien qu'il s'entoure de secret n'a rien d'illégal et ses réunions sont paisibles. C'est sur ces principes que s'appuyait le CFA. Afin de « défendre l'industrie cinématographique », il ne tarda pas à publier un manifeste dans l'hebdomadaire du spectacle, *Variety*. Kelly l'avait signé, comme beaucoup de ceux qu'il fréquentait : Lauren Bacall et Humphrey Bogart, Jules Dassin, Judy Garland, Katharine Hepburn, Frank Sinatra, Rita Hayworth, Groucho Marx. Son engagement ne reposait pas seulement sur des raisons familiales. Convaincu que le communisme est incompatible avec les libertés, conscient de la raideur stalinienne de ses partisans, il n'en aperçoit que mieux la nécessité de leur opposer la pensée démocratique, et non une injuste persécution. Avec son plâtre et ses béquilles, il assiste aux réunions, attentif au déroulement de l'enquête. Les témoins « amicaux » qui se succèdent devant la Commission, parmi lesquels Mayer et Reagan, ne le convainquent pas des dangers de la subversion. Dix-neuf des personnes convoquées à Washington pour comparaître à partir du 27 octobre ont décidé de ne pas répondre aux questions sur leur appartenance politique ou syndicale. Ces « témoins hostiles » jouissent du soutien de la Guilde des réalisateurs et du CFA. Les maîtres des studios ont fait savoir, le 19 octobre, par la voix de leur organisation professionnelle, qu'ils n'accepteraient pas qu'on inscrive des artistes sur « une liste noire⁸ ». Jamais ! Le CFA pense, cependant, qu'une action plus vive est nécessaire : on prendra l'avion le 26 octobre pour Washington. Aux yeux des dirigeants, des imprésarios, des hommes de loi, c'était pure folie. Malgré son plâtre, Kelly sera du voyage. Mayer fit une tentative désespérée pour le retenir à Hollywood. Comment admettre que « ce garçon catholique qui aimait sa mère⁹ » fût communiste ? En dépit du mépris qu'il nourrissait pour Mayer, Gene fut touché du compliment. Interrogé par un membre de l'American Legion, il avait nié toute sympathie pour les communistes. Mais à la veille du départ, lorsque L.K. Sidney, collaborateur du patron, vint lui enjoindre chez lui de ne pas partir, il lui répondit qu'il savait ce qu'il avait à faire¹⁰. Il prit l'avion fourni par Howard Hughes, qui habitait déjà Beverly Hills, mais n'était pas encore maître de la RKO : hasard ou malveillance, cet appareil se nomme *l'Étoile rouge*. Lors d'une escale, Gene prononça quelques mots pour expliquer son engagement¹¹.

Quelle fièvre ! La capitale du spectacle divisée par la politique, des centaines d'artistes qui signent une pétition et trente-sept d'entre eux qui s'envolent pour manifester dans l'enceinte de la Chambre des représentants, des employés qui refusent toute allégeance morale à leur patron, c'était nouveau dans un pays où l'on réprouve les querelles, où l'on craint les manifestations et les voyages en avion, où les acteurs ne passent pas pour des intellectuels, ni les intellectuels pour des prophètes. La haine des Rouges était répandue à Hollywood ; l'Albanie, la Pologne, la Bulgarie, la Roumanie, la Hongrie venaient d'entrer dans le camp de l'URSS. Le parti qu'avaient pris les militants du CFA ne manquait ni de fermeté ni d'audace. Leur expédition échoua. Passé voir sa famille à Pittsburgh, Kelly était arrivé à Washington trop tard pour figurer sur la photo des manifestants¹².

Interrogé le premier par la Commission, Lawson contesta sa légitimité avec une véhémence qui passa pour arrogante. Neuf autres témoins hostiles, peut-être inspirés par un souci de propagande, recoururent aux mêmes invectives. Il est vrai qu'on les traitait en accusés, mais ils rendaient difficile de combattre l'anticommunisme sans passer pour communiste. Dès lors, le CFA ne sut plus s'il devait défendre des hommes ou un principe. Questionné par la presse au sujet de l'interrogatoire de Lawson, Kelly parla d'un déni de la liberté d'expression et ajouta : « Qu'est-ce que ça peut faire s'il est communiste¹³ ? » La phalange regagna Hollywood au plus vite. La campagne antirouge gagnait les esprits. Devant cet affrontement de doctrinaires, Gene ne perdit ni son sang-froid ni sa dignité : il ne joignit pas sa voix au tollé des fanatiques ; il ne fit pas mine de battre sa coulpe en prétendant qu'il avait été dupé. Dès le 26 novembre, réunis à l'hôtel Waldorf Astoria de New York, les dirigeants des studios, y compris Mayer, s'engageaient à n'employer aucun des dix témoins hostiles, ni aucun communiste. Jamais ! Sortis menottés de la salle d'audience, les Dix de Hollywood furent condamnés pour outrage au Congrès. L'épuration ne commença qu'en mars 1951 ; elle fut menée par le nouveau personnel de la Commission, avec la même indiscrétion, mais plus de pondération¹⁴. Gene Kelly, pour sa part, ne fut guère inquiété. On connaissait sa position et Roy Brewer, dont la haine des Rouges était célèbre, s'employa à la confirmer. Elle ne variera pas. Mais il s'abstiendra pendant plusieurs années de prendre des positions publiques. En 1949, le rapport d'une Commission du Sénat de Californie, présidée par Jack B. Tenney, le tiendra toutefois pour suspect, à cause de ses liens avec les Progressive Citizens of America. Il est exact que le nationalisme américain l'indispose. Mais les accusations sont trop confuses pour convaincre personne. En 1950, Lois confie au magazine *Motion Picture* qu'elle voit en lui « un citoyen du monde ».

En revanche, après son quatrième film, *La Fosse aux serpents* d'Anatole Litvak (1948), où elle tenait un rôle minuscule, la carrière de Betsy Blair s'interrompt pendant plus d'un an. Elle ne se décourage pourtant pas : elle joue au théâtre et elle suit des cours de comédie à l'Actor's Lab, auprès d'un disciple de Stanislavski, George Shdanoff, dont le principe le plus original consiste à lier l'interprétation d'un personnage à une partie de son corps¹⁵, son ventre ou son genou devenant ainsi le centre d'où se diffuse l'expression d'un caractère : cette doctrine fait songer aux postulats de la *modern dance* plutôt qu'à la pensée chorégraphique de Kelly. C'est ainsi que Betsy trouve son indépendance ; en compagnie de Lloyd Gough et d'autres artistes membres du parti communiste ou proches de lui, Abraham Polonsky, Clifford Odets, Dalton Trumbo, John Berry, elle participe à d'interminables discussions au café. La Commission des activités inaméricaines ne la fera pas reculer : en 1948, elle soutiendra la candidature présidentielle de Henry Wallace¹⁶, vice-président de 1940 à 1944, qui s'était heurté à Truman en 1946. Il tenait à la nuance socialiste qui teintait le New Deal ; refusant la guerre froide et le plan Marshall, proposant d'abandonner l'enquête parlementaire sur les Rouges, il passait pour bolchevique : ne préconisait-il pas un

saire minimum et un contrôle de la haute finance ? Le danger communiste était si grand qu'il recueillit 2,4 % des voix ; 4,7 % des électeurs californiens se prononcèrent en sa faveur ; contrairement aux Progressive Citizens of America, Gene Kelly n'était pas du nombre ; il ne participa pas à la campagne. Pouvait-il croire que son pays ait pris seul l'initiative de la guerre froide ? Pouvait-il accepter que la justice sociale dépendît de la dictature d'un parti ?

Il reprit le travail vers la fin novembre, bien avant que fussent écoulés les six mois annoncés à Astaire. De nouveau, on ne lui offrit pas un rôle de danseur. Les fidèles d'Arthur Freed sont alors dans l'inaction, même Minnelli. L'année n'a pas été bonne pour le studio. En haut lieu, on attend les résultats commerciaux de deux films musicaux qu'on juge présomptueux : *Le Pirate* et *Belle jeunesse*, dont le tournage s'est achevé en octobre 1946 et qui ne sortira qu'en juin 1948, une semaine avant *Le Pirate*. Pour rétablir son crédit, Freed empruntera une voie sûre : une biographie de Rodgers et Hart, un de ces récits où l'on peut insérer, selon l'opportunité, n'importe quel numéro d'une vedette. Mais ce repli tactique n'était sans doute pas prévu et les préparatifs dureront cinq mois. On engagea donc Kelly dans une production de Pandro Berman, *Les Trois Mousquetaires*. Ne souhaitait-il pas mesurer ses forces et sa vaillance avant de penser à inventer des figures ? Peut-être à son insu, l'accident restreignit son registre chorégraphique : les ascensions et les envols n'en feront plus partie ; il reste gymnaste, il ne sera plus acrobate. D'Artagnan court sur une branche et bondit en tous sens, mais certains de ses exploits ont pu être exécutés par des cascadeurs : gravir une façade, sauter d'un toit à l'autre. On ne pouvait laisser l'acteur prendre des risques. Quant à lui, il refusait autant qu'il pouvait de monter à cheval. Le tournage commença au début de l'année 1948, sous la direction de George Sidney. Plus coûteux qu'une comédie musicale, le film dure deux heures et mobilise une demi-douzaine de vedettes : Gene Kelly n'occupe que le second rang après Lana Turner. Mais le roman de Dumas est un placement sans risque. Robert Ardrey, dramaturge et éthologiste, dont Hollywood a fait un spécialiste des adaptations littéraires, a écrit le scénario : les accès de passion et les revirements affectifs y prennent une tournure soudaine, les dialogues et les situations passent sans cesse du comique au grave, du romanesque au romantisme ; les imbroglios politiques entre la France et l'Angleterre insultent l'Histoire ; le dénouement adopte les usages du mélodrame. Mais ce style débridé, mélangé, sommaire convient parfaitement à la manière allègre et composite de Sidney et de sa troupe.

Dès l'hiver 1947-1948, Gene avait pris des leçons d'escrime auprès du maître d'armes de l'Athletic Club de Los Angeles, Jean Heremans, virtuose belge, qui deviendra ensuite conseiller technique, cascadeur et acteur. Il remarqua la parenté entre les impératifs du duel et ceux du ballet : le pied, par exemple, doit toujours être tourné vers l'extérieur¹⁷ ; les règles des deux arts n'ont-elles pas été formulées en même temps, pour la cour de Louis XIV ? Devenu d'Artagnan, le danseur fera preuve d'une vitesse d'exécution remarquable l'épée à la main, non sans outrager les façons académiques : il plonge, bondit, virevolte, se renverse en bascule. Il poursuit ainsi son imitation affectueuse de Douglas Fairbanks, qui avait tenu le

rôle dans les films de Fred Niblo (1921) et d'Allan Dwan (1929), mais il le surpasse en agilité et en humour. Il regrettait pourtant de ne pas partager sa nonchalance, et de n'avoir pu convaincre les autorités du studio de traiter cette histoire en film musical¹⁸. Il esquissait pourtant un chapitre de son projet de danse universelle : se fendre, rompre, esquiver, ces actions se laissent ici construire par une chorégraphie précise qui donne à chaque geste une parfaite efficacité. Monter en selle, descendre un escalier, se dérober à la vue ou s'élancer vers l'ennemi, tout donne matière à une redécouverte, propre à simplifier et à accélérer l'opération plutôt qu'à l'enjoliver. Pour traduire les sentiments, Kelly recourt moins que dans *Le Pirate* à un style dansant, mais ses mouvements de bras, son port de tête appartiennent à un programme qu'il s'est tracé de concert avec Sidney. Son interprétation est donc faite de temps minutieusement séparés, comme celle de Lana Turner se compose de mines artificielles, dictées pour dissimuler l'insuffisance de son jeu. Mais pourquoi le panache de d'Artagnan ne s'accommoderait-il pas d'une franche théâtralité et pourquoi la fausseté de Milady devrait-elle échapper au spectateur ? Inconstant, insolent, susceptible, vaniteux, capable d'imposture, mais bouleversé par les aveux d'Athos, songeur, amoureux, empressé, d'Artagnan propose une nouvelle synthèse du caractère de Kelly : un aventurier baroque et libertin, chez qui le cynisme de Pal Joey s'est changé en légèreté, et dont les qualités physiques expriment désormais une grâce trop naturelle pour ne pas parler d'innocence.

Sur cette lancée, l'acteur tenta de persuader ses patrons de lui confier le rôle de Cyrano de Bergerac : les gasconnades l'enchantaient, la fidélité à un amour impossible sollicitait sa sensibilité, la pièce de Rostand offrait à son affectation de forfanterie et à ses talents sportifs de riches possibilités. Mais la direction décida qu'aux yeux du public il demeurerait toujours un danseur souriant et musclé ; elle s'employa à le prouver en lui refusant la mélancolie et le romanesque. Et puis avait-il songé au ridicule que lui vaudrait un faux nez ? Fâché, il alla skier quelque temps en Suisse avec sa famille¹⁹.

Pendant ce temps, Freed achevait de préparer *Ma vie est une chanson*. Le tournage commença au début d'avril. Le 14, Stanley Donen épousa Jeannie Coyne. Elle était revenue de New York, à la même époque que les Kelly, après avoir dansé parmi les girls de *Mexican Hayride*, durant l'hiver 1944-1945, puis servi de doublure dans *Are You with It ?* jusqu'en avril 1946. En Stanley, Jeannie voyait le disciple de Gene, Stanley voyait en elle l'élève de Gene et le double de Betsy, qui avait fait d'elle son alter ego²⁰. Elle était charmante, il était aimable ; elle instruisait et conseillait les interprètes, il avait une vocation de metteur en scène. Un climat d'amitiés multiples les entourait. Autour de Gene, qui n'en était pas dupe, cet enchevêtrement d'affinités aboutit à ce dénouement, qui ne fut pas heureux.

Dès que Kelly fut revenu, on lui trouva une place dans la nouvelle production de Freed. À la fin de *Ma vie est une chanson* (*Words and Music*, Norman Taurog, 1948), il joue son propre rôle pour rappeler, au cours d'un gala en mémoire de Lorenz Hart, mort en 1943, qu'il avait lui-même chanté les vers de ce parolier :

l'allusion à *Pal Joey* est claire, mais ce titre ne pouvait pas être mentionné, les droits appartenant à Columbia. Quelques minutes plus tôt, en célébrant un moment glorieux de l'histoire du théâtre musical, il donnait le chapitre le plus moderne de son œuvre. « Slaughter on Tenth Avenue » était le plus célèbre des deux ballets conçus par George Balanchine pour *On Your Toes* en 1936. La danse, qui n'avait guère été auparavant qu'un supplément à la chanson, une parade de figurants alertes et bien rangés, au mieux une saynète mimée, s'y développait, sans un mot de dialogue²¹ : le Danseur de claquettes, Ray Bolger, gesticulateur souple et inventif, se laisse séduire par la Strip-teaseuse, Tamara Geva, dans un bouge où règne le Chef de bande, dont la danse de ces amants éveille la jalousie ; il les brutalise ; la violence s'interrompt quand deux policiers entrent sans rien voir ; le Danseur jette une chaise sur le sol et verse à boire pour la Strip-teaseuse et pour lui ; le Chef surgit, revolver au poing et abat la jeune femme qui protège de son corps le Danseur ; celui-ci bondit, saisit l'arme, tue le truand et exécute une danse folle autour de son cadavre²². Conrad Salinger adapta la musique de Rodgers en privilégiant les rythmes de jazz, dans un style proche des grands orchestres d'avant-guerre. Roger Edens transforma l'argument, en éliminant nombre d'incidents mais en conservant quelques détails qui étaient restés dans les mémoires²³ : le cabaret mal famé, la chaise lancée vers le public, l'aveuglement de la police, la tentatrice qui meurt en protégeant celui qu'elle aime. Kelly voulait, en effet, changer en drame un livret comique : apache pathétique, il mourra pour venger sa belle. En jupe fendue jusqu'à la hanche, Vera-Allen, à laquelle il fit appel pour l'avoir vue dans *Panama Hattie*, mais qui n'avait rien dansé d'aussi sensuel auparavant, interprète une fille aguicheuse qui repousse un souteneur avant de se planter devant le logis du voyou ; celui-ci descend la rejoindre ; leur danse excite la rage du mac ; l'entrée de la police suspend le règlement de comptes ; le jaloux exécute la fille et, pour finir, tue son rival. Le métier de l'héroïne n'aurait pu être mentionné, mais sa manière de lisser son collant sur sa cuisse et de pointer les seins vers la fenêtre de l'homme qu'elle désire est éloquente. C'est Gene Kelly qui mit en œuvre toute la séquence, Robert Alton se bornant à entraîner Vera-Allen et à diriger les figurants²⁴. Après une longue mise au point, quatre semaines de répétitions, le tournage dura trois jours. Ce numéro était plus long que de coutume : plus de sept minutes ; danseur, chorégraphe, metteur en scène, maître du décor et des couleurs, Kelly s'y exprime en pleine liberté, allant jusqu'à défier les règles du studio sur le choix des focales. Les déhanchements et les mouvements de bras, inattendus, larges, marquant le rythme, ne ressemblent pas à ce que Balanchine avait prescrit à Ray Bolger et à ses partenaires ; de la caricature, Kelly ne retient que l'animation et la véhémence ; à la pénombre grotesque, il substitue un monde bariolé, photographié par Harry Stradling, coloriste intrépide. Quand l'apache s'éveille et gagne la rue, l'exercice musculaire, ample et exact, libère son corps et lui livre tout l'espace dans un élan continu, vers sa droite comme d'habitude. La vivacité alterne avec la lenteur, l'agitation de la foule avec l'intimité du couple. Dans le pas de deux, tantôt les corps s'entremêlent, les membres entrelacés, tantôt,

séparés, ils s'épanouissent en étendant bras et jambes ; aux chutes succèdent les essors ; il n'est pas un geste qui manque de sensualité ; regardant la jeune femme, l'élégant voyou conserve une pulsation régulière des cuisses. L'apport de la *modern dance*, de la tradition noire, du ballet classique se fond avec les usages de Broadway et de Hollywood, les claquettes sont absentes. Emporté et interrompu, ce duo compte parmi les vraies réussites de son auteur. Il appartient à un drame bien construit qui entre dans un espace élaboré. Au moment où le couple pénètre dans le bar, le décor s'ouvre : les amants se dirigeaient vers la porte de côté, mais c'est en haut de l'escalier du fond qu'on les voit entrer ; ainsi l'usage du décor théâtral produit avec une allègre incohérence le sentiment d'une belle étendue. Tout est filmé en plans longs et mobiles, avec de constants changements de distance, discrets ou vifs, entre les protagonistes et la caméra, selon un procédé mis au point par Kelly et Donen dès *La Reine de Broadway*. La violence surgit dans les formes autant que dans l'action : tout se précipite, comme la chaise, vers la caméra ; les affrontements sont soudains, sobres et brefs. Kelly a imaginé la blessure mortelle : une chute sur les genoux, un appel du bras droit qui se lève, puis le corps se recroqueville lentement. Il se relèvera pour porter la jeune morte au sommet de l'escalier et périr couché près d'elle, rituel qui imite le sublime d'un opéra.

Est-ce par timidité ou pour esquiver une étiquette embarrassante que le chorégraphe inséra cette pièce, si libre dans son invention et si audacieuse dans sa gestuelle, au bout d'un spectacle ennuyeux, dont le générique attribue les numéros musicaux au seul Robert Alton ? Est-ce parce qu'on pouvait y placer ou en ôter n'importe quoi ? Ce bref chef-d'œuvre deviendra pourtant un modèle : il inspire « Broadway Melody » dans *Chantons sous la pluie*, « Girl Hunt » dans *Tous en scène*, « Frankie and Johnny » dans *Viva Las Vegas*, la rencontre du motard et de la serveuse dans *Les Girls* ; toute la gestuelle de *West Side Story* est esquissée. Chose incroyable : la violence du fait divers, l'impunité de l'assassin, le caractère des personnages, la sensualité des rapports entre les corps n'éveillèrent pas la méfiance des censeurs ; il est vrai qu'ils jugeaient sur le papier.

Convaincus que *Les Trois mousquetaires* et *Ma vie est une chanson* remporteraient un joli succès, ce qui arriva en effet, les responsables étaient mieux disposés envers Gene Kelly. Arthur Freed lui proposa donc de mettre en chantier l'idée qu'il lui avait soumise deux ans plus tôt : cette histoire de base-ball, *Match d'amour* (*Take Me Out to the Ball Game*). À vrai dire, l'argument reposait sur une illusion. Conçu à la hâte par Kelly et Donen, il ne pouvait répondre à l'aspiration que le premier avait commencé à satisfaire dans le cabaret de Billy Rose : chorégrapier un sport. Ce jeu n'autorise que des gestes bruts, triste matière à danser : lancer la balle, l'expédier au loin d'un coup de batte, l'attraper de volée ; de plus les phases d'action y sont séparées par de longs temps morts. L'enthousiasme sportif des deux jeunes gens n'était pourtant pas feint : avec Richard Brooks et même Dore Schary, ils feront partie d'une équipe de base-ball MGM, les Wolves, qui emprunte son nom et ses maillots à celle de *Match d'amour*. Le synopsis contenait une autre invention, moins stérile : par héritage,

l'équipe devenait la propriété d'une jeune femme ; cela promettait un antagonisme entre la romance sentimentale et l'activité virile.

Comme prévu, sur le porte-avions abandonné de Pasternak, le film unissait de nouveau Sinatra et Kelly : ce dernier retrouvait son rôle de hâbleur dévergondé, conseiller du timide Sinatra, puis transformé par l'amour. Kathryn Grayson serait l'héritière. Comme dans *Escale à Hollywood*, elle quitterait pour les bras de Kelly les bras de Sinatra, qui formerait un couple avec Betty Garrett. Ces reprises convenaient autant au studio qu'à Kelly, qui voulait aussi offrir à Sinatra l'occasion de montrer ses progrès de danseur. Quant au troisième joueur, nécessaire à la mise en œuvre d'un trio comme à l'exécution de deux passes consécutives, il devait être incarné par Leo Durocher, lanceur et frappeur de grand talent, que ses titres de champion et son tempérament colérique avaient rendu célèbre et qui avait pris sa retraite en 1945 ; Gene prévoyait déjà un duo irlandais interprété par Durocher et Sinatra²⁵. Nourri de quelques bons mots et de quelques quiproquos par Harry Tugend et George Wells, le scénario restera maigre. Des films produits par Freed entre 1944 et 1950, *Match d'amour* fut le moins coûteux. C'était un examen de passage. Depuis longtemps Kelly souhaitait mettre en scène avec son ami Donen. Arthur Freed voulait vérifier leurs capacités et vaincre les réticences de Mayer. La réalisation fut néanmoins confiée à Berkeley, qui en six ans n'avait travaillé qu'à une modeste comédie musicale pour la Warner : il avait seulement cinquante-deux ans, mais après la mort de sa mère, ruiné et suicidaire, il avait été interné ; le producteur savait qu'il s'était bien entendu avec Kelly, qui était sensible à son souci d'établir un lien étroit entre chorégraphie et caméra pour tout animer d'un mouvement dansant²⁶ ; il n'ignorait sans doute pas que Donen détestait son style²⁷. Pour mesurer la compétence de chacun sans risquer d'incident, il réserva, à l'en croire, la direction des numéros à Kelly et Donen. Or c'est exactement l'inverse de ce qu'il avait décidé auparavant pour *Girl Crazy*, dont Berkeley n'avait dirigé que les passages musicaux. Pour une grande part, chants et danses portent, en effet, la marque des deux complices, mais sans doute en raison de l'épuisement de Berkeley plutôt que d'un partage préalable des tâches. Ce fut un fiasco pour le vétéran : il ne devait plus se voir confier la responsabilité d'un film entier, ni travailler avec Freed ; la réussite de Kelly et Donen confirmait que sa manière appartenait au passé. Sa comédie ne manque pourtant pas de piquant : le burlesque, l'humour caricatural y rencontrent sans précaution le comique de situation ; cet insolent mélange de tonalités est une des vertus méconnues du genre musical. Un passage imite la scène du balcon de *Cyrano de Bergerac*, peut-être à la demande de Kelly. Sans doute parce que les subtilités n'étaient nullement de mise, celui-ci paraît plus à l'aise que de coutume : libéré des efforts d'expression.

Deux camarades de Kelly, qui passaient le voir de temps à autre à Beverly Hills, devaient également faire leurs preuves : Betty Comden et Adolph Green. Leur réputation à Broadway datait de *On the Town* ; l'échec commercial de *Billion Dollar Baby*, monté en 1945, les incita à gagner Hollywood ; sûr de leur talent, Arthur Freed tenait à les engager. Ils appartenaient à ce milieu new-yorkais

cultivé, ami de l'Europe et de la France, et où l'on parle aussi volontiers de Joyce et de Satie que de Shakespeare ou de Greta Garbo. Ils venaient d'écrire le scénario et les paroles des chansons de *Vive l'amour* (1947), qui remportait un beau succès. Ils furent aussi les paroliers de *Match d'amour*, dont Roger Edens écrivit la musique.

Le projet de Kelly et Donen subit d'importantes modifications. De préférence à Kathryn Grayson, Freed décida d'employer Judy Garland, puis celle-ci s'avérant hors d'état de tourner, Esther Williams, la voluptueuse ingénue des piscines. Dès lors, l'opposition du sport et de la féminité perdait son sens : personne ne s'étonnerait des connaissances sportives de l'héroïne, dont la haute taille embarrassa les acteurs et le chorégraphe. Il fallut aussi renoncer à Leo Durocher. Jules Munshin, comique de cabaret juif, dont Donen avait apprécié au théâtre l'humour et la souplesse, offrait plus de garanties. D'ailleurs Durocher, quelques semaines avant le début du tournage, fit scandale en défendant les droits d'un joueur noir à entrer, en dépit de la ségrégation, dans l'équipe qu'il entraînait, les Dodgers de Brooklyn ; il était de plus en conflit avec le propriétaire des Yankees de New York. Un antiraciste qui défait le capital ! Cela n'était pas fait pour déplaire à Kelly, sans doute, mais les dirigeants du studio se félicitaient d'écarter ce fier-à-bras.

Le tournage occupa la fin de l'été et le début de l'automne 1948. La chanson « O'Brien to Ryan to Goldberg », célèbre, mais dans un restaurant, le fameux jeu à trois qui permet d'éliminer d'un coup deux adversaires ; elle illustre avec fantaisie la camaraderie de l'Irlandais, de l'Écossais et du Juif, avec des couleurs orchestrales et des gestes issus du folklore de chacun. Car *Match d'amour* possède une portée politique modeste, mais indéniable : ce film exprime un esprit national fondé sur le rapprochement des communautés et le consentement aux manies familiaires, aux singularités mièvres qui caractérisent les États-Unis. Ce sont en fait les numéros musicaux, et eux seuls, qui ont cette portée. Au cours d'une soirée passée à chanter en chœur, à danser en foule ou en solo, à manger des palourdes sur la jetée, se succèdent « Strictly USA », éloge facétieux des coutumes locales, et « The Hat Me Old Father Wore Upon Saint Patrick's Day », chanson prétendument irlandaise où Kelly, arborant un haut-de-forme vert, affirme son attachement au vieux pays, avec un enthousiasme que nuance la nostalgie, si touchante lorsque la musique laisse parler les claquettes. Cette version enjouée du patriotisme s'oppose à l'idéologie ambiante qui assigne à l'Amérique la haute mission d'ostraciser les communistes. L'affection pour la dinde et Bing Crosby, la tarte aux pommes, Lincoln et la limonade ne prédispose pas à un nationalisme virulent. L'équipe accueillait d'ailleurs plusieurs libéraux sincères : chanteuse acidulée et actrice pétulante, Betty Garrett trouvait là son premier grand rôle, bien qu'elle fût l'épouse de Larry Parks, un des « témoins hostiles » qui n'avaient pas encore été appelés à comparaître devant la Commission. Betty Comden avait milité à New York dans des associations d'aide à l'Espagne républicaine et à la Russie en guerre, les mêmes que Betsy Blair soutenait à Los Angeles, ce qui lui valut d'être taxée d'« antifascisme

prématuré²⁸ », mais elle ne fut pas inquiétée. Adolph Green fut aussi dénoncé comme Rouge. « Strictly USA » est repris en épilogue pour justifier ironiquement la « scène d'amour » qui, selon les principes de Hollywood, précède « le fondus final » : « Garrett est pour Sinatra, Williams est pour Kelly ». Ce détachement annonce les jeux de *Chantons sous la pluie*.

Mais, il faut en convenir, quant à la chorégraphie et à la réalisation, *Match d'amour* est beaucoup moins audacieux que les premiers travaux de Kelly et de Donen. Dans l'exécution par Sinatra et Kelly de la rengaine qui donne son titre au film, on ne peut admirer que l'entrain, mais c'est une ébauche de « Fit as a Fiddle » au début de *Chantons sous la pluie*. De la chanson où ces deux vantards détaillent leurs bonnes fortunes, on retiendra le couplet où Kelly conte, en imitant la voix rauque et la manière goguenarde de Louis Armstrong, qu'il a fui les caresses d'une bonne amie sudiste en apprenant qu'elle avait onze ans : la censure ne cilla pas ! Version plus burlesque de la séquence d'*Escale à Hollywood* où Kelly et Sinatra stupéfaient la chambrée en se targuant de succès féminins, ce passage reprend le style de singeries outrées qui domine le spectacle, si bien qu'on ne peut exclure que Busby Berkeley l'ait conçu. Quant aux deux passages musicaux de la soirée de fête, ils sont filmés de manières si différentes qu'on se prend à douter qu'ils aient été dirigés par le même réalisateur. Tout au long de « Strictly USA », une caméra dominatrice prélève les moments spectaculaires, va à leur rencontre, parfois avec brusquerie, abandonne soudain un groupe pour l'autre : c'est un style qu'avait développé Berkeley à la fin des années 1930 et dont Gene passe pour avoir raillé *sotto voce* l'arbitraire. Au contraire, le numéro irlandais évite toute rupture : la caméra devance les déplacements du soliste ou les suit avec un léger retard, elle s'éloigne ou s'approche ; les coupes, rares et discrètes, ouvrent toujours une direction nouvelle à sa trajectoire. Cette création d'une étendue vivante est, à coup sûr, l'œuvre de Kelly²⁹.

Le film remporta un succès modeste aux États-Unis ; son intérêt pour le sport national le rendait invendable à l'étranger. Les amateurs de base-ball jugèrent Gene médiocre dans son maniement de la batte, en dépit de sa rapidité. Lui qui durant son enfance rêvait d'occuper dans l'équipe des Pirates de Pittsburgh ce poste d'arrêt-court que la fiction lui attribuait ! Quant à la teneur politique des chansons, elle passa inaperçue. N'importe ! Kelly, Donen, Betty Comden et Adolph Green, mais aussi Betty Garrett avaient réussi leur examen. Ils allaient être récompensés de leur bonne volonté.

1. Hugh Fordin, *op. cit.*

2. Vincente Minnelli, *op. cit.*

3. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

4. Jean-Paul Török, *op. cit.*

5. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

6. *Ibid.*

7. Lauren Bacall, *Par moi-même*, Stock, 1979.

8. Jean-Paul Török, *op. cit.*

9. Alvin Yudkoff, *op. cit.*

10. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, op. cit.
11. Lauren Bacall, op. cit.
12. Alvin Yudkoff, op. cit.
13. *Ibid.*
14. Victor S. Navasky, *Les Délateurs, le cinéma américain et la chasse aux sorcières*, Balland, Paris, 1982.
15. Leslie Caron, *Thank Heaven*, JR Books, Londres, 2009.
16. Betsy Blair, op. cit.
17. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, op. cit.
18. Sheridan Morley et Ruth Leon, op. cit.
19. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, op. cit.
20. Stephen M. Silverman, op. cit.
21. Patrick Niedo, *Histoires de comédies musicales*, Ipanema, Paris, 2010.
22. Stanley Green, op. cit.
23. Hugh Fordin, op. cit.
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. Tony Thomas et Jim Terry avec Busby Berkeley, *The Busby Berkeley Book*, préface de Ruby Keeler, A & W Visual Library, New York, 1973.
27. Stephen M. Silverman, op. cit.
28. Betty Comden, *Off Stage*, Limelight Editions, New York, 1996.
29. L'attribution des numéros reste incertaine. Tony Thomas, Jim Terry avec Busby Berkeley (*The Busby Berkeley Book*, préface de Ruby Keeler, A & W Visual Library, New York, 1973), puis Hugh Fordin (*La Comédie musicale américaine*, traduit de l'américain par Alain Masson, Ramsay, Paris, 1987), qui ont pour source Arthur Freed, affirment que Berkeley avait quitté le plateau, comme prévu, avant qu'ils soient filmés. En 1963, Stanley Donen confiait à Bertrand Tavernier et Daniel Palas qu'il avait réalisé quelques scènes, dont celle où Betty Garrett et Frank Sinatra chantent « It's Fate, Baby, It's Fate » et que Kelly avait mis en scène seulement « The Hat Me Dear Old Father Wore » : « Nous avons mis en place le reste et Busby Berkeley le dirigea » (*Amis américains...*). Cette version semble confirmée par celle de Hirschhorn (*Gene Kelly*, préface de Frank Sinatra, W. H. Allen, Londres, 1974), inspirée par Kelly quelques années plus tard : avec Donen, il n'aurait dirigé que le « finale », c'est-à-dire sans doute « The Hat... ». Mais vers 1990, les déclarations de Donen à Stephen M. Silverman, féroces à l'endroit de Berkeley, contredisent les précédentes, comme celles de Freed : Berkeley n'aurait mis en scène aucune de ces séquences parce qu'il aurait été écarté du film avant son achèvement : « Il avait perdu tout talent. C'était triste » (Stephen M. Silverman, *Dancing on the Ceiling, Stanley Donen and his Movies*, Alfred A. Knopf, 1996).

La belle saison des entreprises artistiques commençait. Gene avait trente-six ans. Vers la fin de l'année 1948, Arthur Freed lui proposa de collaborer avec Stanley Donen à l'adaptation de *On the Town* : la MGM avait participé au financement de la pièce, montée à Broadway par George Abbott¹ ; c'était le moyen de s'assurer les droits d'une œuvre prometteuse, mais aussi de n'encourir aucun reproche à propos d'*Escale à Hollywood* dont le sujet ressemblait au livret du ballet de Jerome Robbins, *Fancy Free*, que *On the Town* développait à la même époque. Cinq ans plus tard, malgré l'hostilité de Mayer qui avait vu avec horreur une Noire danser sur scène avec un Blanc, et qui détestait en Robbins un communiste homosexuel, Freed avait ses raisons de porter ce matériau à l'écran.

La pièce répondait à son goût et à celui de Roger Edens. Ils y voyaient l'occasion d'innover à l'abri d'un succès. La continuité avec les personnages précédents de Kelly était évidente : lui-même avait prié le producteur de lui laisser faire le film. De nouveau, il joue un marin en permission, mais à New York cette fois, et pour vingt-quatre heures. De nouveau, il forme un trio amical avec Sinatra et Munshin. Il apparaît encore comme coureur et hâbleur, mais cette fois seule la pudeur lui fait prendre cette pose. Il est amoureux de Vera-Ellen, mais sans meurtre. Betty Garrett pourchasse Frank Sinatra avec la même ardeur que dans *Match d'amour*, mais cette fois Jules Munshin trouve en la personne d'Ann Miller la belle qui adorera son physique préhistorique. Une chanson parodie le folklore, non plus de l'Espagne ni de l'Irlande, mais du Far West. L'insaisissable bien-aimée s'incarne en une princesse admirée sur une affiche. Comme dans *Le Pirate*, un rêve sert de prétexte à un ballet, qui inclut à son tour un rêve. Et la politique ? Un chauvinisme attendri, digne de *Match d'amour*, envahit la fin et fait les frais de l'ironie ; comme dans *Escale à Hollywood*, la marine des États-Unis et la police locale s'empressent de réunir les amoureux. Ces ressemblances témoignent à la fois de l'ascendant qu'exercèrent rapidement l'invention de Robbins et le livret de Comden et Green, de la densité du réseau qui se tisse entre Broadway et Hollywood, du souci de cohérence qui domine la carrière de Kelly : les intérêts publicitaires soutiennent ici l'exigence artistique.

Mais, en dépit de ses 463 représentations, *On the Town* reste aux yeux d'un calculateur hollywoodien une affaire périlleuse. La pièce a été créée par des comédiens peu connus. Chris Alexander est-il un prédécesseur légitime de Frank Sinatra ? Les auteurs, Betty Comden et Adolph Green, ont interprété eux-mêmes Claire et Ozzie : cela n'inspire pas confiance. De plus, la musique de Bernstein est audacieuse, la part que prennent la danse et le rêve paraît excessive, l'esprit de la chorégraphie extravagant. On déplore les altérations qu'*Un jour à New York* inflige à son matériau d'origine. Il serait plus sage de s'étonner qu'on ait songé à le porter à l'écran. Freed voulait incorporer cette pièce aventureuse à la tradition hollywoodienne, pour vérifier sa capacité d'assimilation, pour ne point rester rebelle à la nouveauté, ni passer pour tel. Le succès d'un film anglais qui faisait

une large place au ballet, *Les Chaussons rouges* (1948), servit d'argument aux partisans de cette adaptation.

Kelly souhaitait s'ouvrir à l'esprit nouveau. Freed imposa des compromis. De la musique de Bernstein, il n'accepta de garder qu'une partie, éliminant certains des morceaux les plus brillants : la chanson restera à Hollywood une forme plus stable qu'à Broadway. On supprima le ballet « Gabey in the Playground of the Rich » : le marin n'imaginera plus qu'il retrouve à Coney Island Miss Turnstiles, la Belle des tourniquets du métro. Le producteur exigea aussi qu'on modifiât l'histoire² : la poursuite automobile dans les rues de Brooklyn et les épisodes burlesques qui précèdent le dénouement sont destinés à cacher l'origine théâtrale de l'œuvre. Ces changements n'allaient pas de soi : Bernstein songea à retirer son nom du générique, puis se ravisa, mais il jugea toujours sévèrement les six chansons composées par Roger Edens, certes plus fades que les siennes ; Betty Comden et Adolph Green n'acceptèrent d'écrire de nouvelles paroles et de remanier le dialogue qu'au moment où ils furent certains de travailler avec Kelly et Donen sans devoir quitter tout de suite la côte Est³. Mais, bien qu'il fût à peine plus élevé que celui de *Match d'amour*, le budget du film était quatre fois supérieur à celui de la pièce : c'était assez pour éblouir les artistes new-yorkais. Les auteurs transformèrent surtout le caractère de Gabey : le naïf provincial de la pièce contredisait l'image de Kelly. Il fallut le rendre plus astucieux, sans rien lui ôter de sa ferveur sentimentale. Le personnage ne manque pas de délicatesse, et l'acteur le joue de manière nuancée. Rien n'est donc perdu de l'antithèse téméraire entre ce couple sentimental et les deux autres : le marin prude, Sinatra, se laisse entraîner chez une conductrice de taxis effrontée, Betty Garrett, et le marin bouffon, Munshin, ne résiste pas à l'anthropologue libidineuse, Ann Miller, sans effaroucher le bureau des censeurs. L'ardeur des demoiselles reste le trait saillant d'un scénario où les bons mots brillent plus que l'art de conter.

Pour Kelly, la difficulté était ailleurs : son ouvrage allait être confronté à celui d'un confrère moderne, plus jeune que lui, et dont il admirait le génie. C'était tout autre chose que « Slaughter on Tenth Avenue ». Cela contribue à expliquer la suppression du dernier ballet, alors que le finale est de tradition à Hollywood comme à Broadway, et l'introduction de plusieurs numéros comiques nouveaux.

C'est ainsi que « Gene Kelly et Stanley Donen » deviennent metteurs en scène. Ils jouiront même du rare privilège de contrôler le montage. Qu'un générique associe deux noms pour indiquer qui a réalisé un film, voilà qui est nouveau à Hollywood ! N'est-ce pas contradictoire ? Comme la Constitution, les coutumes du pays accordent à la concertation la faculté de concourir à une décision, mais elles réservent à un chef le pouvoir d'en disposer. Comment les acteurs et les techniciens sauraient-ils quoi faire s'il n'y avait un *director*, et un seul, pour les diriger ? Mais comme c'était rassurant et amical ! Peut-être Donen s'employa-t-il plus que Kelly à obtenir ce titre : il en avait exercé les prérogatives dès l'âge de dix-neuf ans, quand son protecteur dansait devant sa caméra ; comme chorégraphe, il savait n'avoir guère d'avenir et il n'avait pas d'ambition. Roger Edens le soutint⁴ et ce fut sans doute décisif. Or il était impossible de promouvoir

le collaborateur de Kelly, sans associer celui-ci à cette promotion. Son nom viendra avant celui de Donen dans les génériques, en dépit de l'ordre alphabétique. Mais pour lui, il s'agit moins d'un statut que de la certitude de maîtriser la représentation des danses, que de la reconnaissance de la chorégraphie comme principe de la mise en scène. Plutôt qu'un partage du travail, secteur par secteur ou plan par plan, c'est cette différence de conception qui organisa la collaboration, souvent orageuse, des deux hommes. Assurément en 1949, un principe avait été fixé, Gene s'en expliqua le 20 décembre dans un journal de Salt Lake City, le *Deseret News*, quelques jours avant la sortie de leur œuvre : Donen le dirigeait et, dans les plans où il ne figurait pas, lui-même dirigeait les acteurs, laissant son coréalisateur régler les lumières et ajuster la visée. Ces dispositions ne peuvent cependant prévaloir que sur le plateau, et le peuvent-elles ? Le découpage avait été conçu en commun mais, entre deux prises, la controverse demeurait possible. Gene accordait plus d'importance que Stanley à la préparation : c'était le moyen de concevoir conjointement le geste et son image ; il connaissait les techniques : focales et travellings, grues et découpage ; Donen s'intéressait à la chorégraphie. Entre eux l'accord n'avait rien d'un pacte : il ne pouvait durer. Comme acteur, Kelly était bien aise d'être modéré ; il qualifiait les défauts de son jeu en termes corporels : trop large, trop appuyé. Trop théâtral ! Trop dansant ? L'exigence de certains cinéastes et sa propre fierté l'avaient sans doute amené à un excès d'application ; un vieil excentrique comme Berkeley, ou un jeune disciple comme Stanley, plutôt complice que juge des acteurs, entraînait moins d'embarras. En tant que chorégraphe, il trouvait en Donen un associé intelligent, capable de lancer des idées et des défis, un homme de cinéma sensible aux nécessités de la danse. Quant à la manière de cadrer, quant à l'espace, leurs sensibilités différaient un peu, mais ils considéraient l'un et l'autre qu'autour de l'acteur en mouvement le plan doit constituer un tableau changeant, qu'aucune coupe ne doit troubler un élan, que le dynamisme appelle un décor spacieux. Ils partageaient un goût juvénile de la fougue, un appétit romantique de libres étendues. L'intérêt de Kelly, il l'a souvent affirmé⁵, portait d'abord sur la restitution de la troisième dimension, au moyen d'une modulation continue de la distance entre les interprètes et la caméra, tandis que Donen privilégiait le contraste entre la simple vue et l'approfondissement de la perspective. Admirateur de Berkeley, amateur de peinture, Kelly défendait l'unité plastique de la vision ; soucieux de vivacité, partisan d'un découpage délicat, curieux de tous les procédés techniques, Donen ne tardera pas à se méfier des mouvements d'appareil⁶. Rien de tout cela ne peut provoquer des querelles irrémédiables. La position de la caméra suscita pourtant des désaccords entre les deux auteurs : la presse de l'époque en porte l'écho assourdi. Quant à l'usage de la danse, ils veulent qu'elle soit liée à l'histoire, qu'elle en prolonge tel motif, qu'elle illustre le tempérament de personnages.

Des photos célèbrent l'élévation de Kelly et Donen au rang de réalisateurs⁷. Elles ne témoignent pas seulement de l'événement. Sur l'une d'elles, assis côte à

côte, ils ont adopté la tenue des cinéastes du muet, casquette, leggings, lunettes noires : le costume que portera dans *Chantons sous la pluie* le metteur en scène irascible ; c'est une manière de railler une autorité devenue désuète. Sur une autre, Freed confère à Kelly l'emblème de son grade, un porte-voix marqué à son nom, avec la mention « *director* », tandis que Donen, qui a déjà reçu le sien, baisse les yeux avec une modestie de jeune prix d'honneur ; d'un regard paternel Kelly semble lui demander s'il est satisfait. C'est ainsi que, dix ans plus tard, il se souviendra de ces débuts : « Stanley Donen qui était mon assistant depuis longtemps, qui est comme mon fils⁸... ». Mais cette paternité blessait la susceptibilité du disciple. Quant à Freed, il traite les deux hommes sur un pied d'égalité ; pour commenter par écrit le tournage, il commence ainsi : « Chers Gene et Stanley⁹... ». D'ailleurs, d'habitude, il n'intervient guère.

Pour l'aider à mettre au point les numéros musicaux, Kelly recruta deux assistantes, Jeannie Coyne, qui avait exercé des emplois de ce genre à Hollywood, et Carol Haney, qui avait secondé Jack Cole de 1946 à 1948. Gracile, souriante, la première a gardé sa patience timide et son allure adolescente, mais elle sait choisir un costume aussi bien qu'instruire une ligne de danseurs : c'est le type de femme qui plaisait à Gene. La seconde ? « Un clown avec des rondeurs », disait-il d'elle. Danseuse inventive, dégingandée et drôle, c'est une styliste moderne. Voilà un nouveau trio, autour de l'absente : Kelly n'envisagea jamais d'offrir un emploi à son épouse dans ses entreprises.

Après un mois de répétitions, on tourna pendant plus de neuf semaines, du 28 avril au 2 juillet 1949¹⁰. Donen gardera le sentiment qu'avec Kelly, ils innovaient sans y prendre garde, simplement parce qu'ils appliquaient leur conception du film musical¹¹ ; Kelly, au contraire, savait qu'ils rompaient avec quelques usages¹², sans transgresser les règles d'un genre qu'ils aimaient. D'abord, *Un jour à New York* fait à la danse une place plus grande que de coutume. Ensuite, il combine des numéros de styles divers et accentue le contraste entre eux et l'image de la ville. Voilà pourquoi Kelly et Donen souhaitaient tourner à New York : en exposant la danse à des réalités connues, ils n'entendaient pas la soumettre à l'empire du banal, mais faire entrer les choses ordinaires dans l'aventure véridique de la chorégraphie. Ces gambades lyriques hors de la scène n'avaient, certes, rien de nouveau. Le programme tacite de Freed incitait à rapprocher des tonalités que le genre avait tenues éloignées : le rêve et l'existence concrète, un monde idéalisé et l'intensité de la présence. Mais sans heurt ! L'histoire ne devait plus se dérouler dans le paysage allégé où Fred Astaire vagabondait à son aise et où les héros d'opérette se prélassaient en gazouillant ; le style énergique des séquences musicales ne devait plus s'exiler dans des décors somptueux. L'ambition de Kelly allait plus loin : transfigurer, grâce à son art, les apparences les plus rebelles, musée anthropologique ou sommet d'un gratte-ciel. Ce souci marquera désormais toute son œuvre.

La direction limita l'excursion à quelques jours : elle faisait valoir qu'il est plus commode de filmer en studio. La pluie lui donna raison, trois jours sur cinq. Cinq jours ? C'était le sentiment de Gene, mais les archives précisent :

du 5 au 23 mai. Que de difficultés ! Il fallait retenir hors du champ les foules de badauds, Sinatra attirait des ruées de jeunes filles, le soleil tardait à se lever sur l'arsenal, Munshin avait le vertige ; mais le plus agaçant était d'installer la machine qui diffusait pour le bénéfice des interprètes la musique enregistrée au préalable : elle devait être assez proche pour se faire entendre, malgré le tintamarre, sans toutefois entrer dans le cadre¹³. En plus de l'ouverture et de l'épilogue, l'équipée put montrer la visite de la ville. Donen dirigeait les prises de vues¹⁴, Kelly mettait en place, à la hâte, les trois marins dans les sites touristiques, pour quelques pas, un vers ou deux, un geste des bras. Il regretta toujours qu'on lui eût mesuré si chichement le temps et il s'émerveillait que Donen eût mené à bien la saisie des monuments dans des conditions aussi difficiles¹⁵. Traversée d'une suite de cartes postales, « New York, New York » manifeste la discontinuité des lieux et les conjoint dans un mouvement unique : cela annonce ces « chansons de calendrier¹⁶ » que Donen affectionnera tout au long de sa carrière. « Miss Turnstiles » présente, au contraire, un seul espace et de multiples parcours. Une affiche, une photo et sa légende, mais aussi ce nom qui suggère un tourbillon de styles font rêver Gabey : la Belle des tourniquets, Vera-Ellen, court d'un personnage à l'autre, ceux qu'elle croise et ceux qu'elle incarne. Un fond jaune, sans nuances, sans contours ni perspective, change l'image en élément destiné à la danse ; de rares accessoires individualisent les lieux ; seuls animent l'espace les trajets de la jeune fille, le surgissement des comparses dans le cadre, les événements cinétiques. Cette séquence ravissait Gene parce que la chorégraphie y domine le décor, elle y épure l'action, repassage ou soirée mondaine, course de haies ou judo, elle y dicte les mouvements de caméra : c'était la première fois qu'on utilisait des « fonds pareils », le « film-danse » trouve là sa réalisation, « la danse devient mise en scène¹⁷ ». Kelly a trouvé en Vera-Ellen, musculeuse et riante, l'interprète idéale des exercices sportifs qui dominent le passage. Dans le long ballet intitulé « A Day in New York », Gabey rêve encore devant une affiche qui annonce une comédie en trois actes. Le voici dans le premier, avec deux autres matelots : ils rencontrent deux jolies filles ; dans le deuxième, rêve enchâssé dans la comédie rêvée, il imagine un duo avec Miss Turnstiles, qu'il quitte tristement, après qu'ils se sont livrés plutôt à la gymnastique qu'à la volupté ; dans le troisième, il valse allègrement avec le portrait de sa dulcinée, puis elle apparaît en personne pour un nouveau duo, mais cette fois c'est elle qui s'enfuit. La rencontre du théâtre et du rêve, la poursuite onirique de la bien-aimée, la séparation mélancolique, la mise en abyme, l'alternance des pas de deux et des ensembles appartiennent à la manière de Kelly : on les retrouvera dans *Chantons sous la pluie* et dans *Un Américain à Paris*. Mais cette fois, intimidé par la haute culture, Kelly a bridé sa fantaisie : se bornant à refléter l'aventure de Gabey, la transposition éloigne la vie, elle ne la transforme pas. Il avait hésité si longtemps dans la conception de ce morceau que Bernstein, encore outré par l'élimination de plusieurs de ses compositions, dut venir travailler avec lui à Hollywood : ancien de Harvard, chef d'orchestre et compositeur déjà prestigieux, il put, à la faveur de ce retard, faire prévaloir les impératifs musicaux sur la verve

chorégraphique : les deux hommes devinrent d'ailleurs de bons camarades. La partition et le livret furent mis au point en même temps, à la hâte¹⁸. Pour ce morceau, filmé après tout le reste, Kelly décida de remplacer Sinatra et Munshin, Betty Garrett et Ann Miller par des professionnels, parmi lesquels Carol Haney. Il regretta cette bévée¹⁹ : elle témoigne surtout d'un renoncement déferent à l'invention. Plus court que « Slaughter on Tenth Avenue », le ballet s'attarde sans progresser, de crainte d'aller plus vite que la musique.

Mais dans les numéros nouveaux, affranchis de l'admiration pour Jerome Robbins, le jeu, l'animation, les enfantillages font merveille. Devant le squelette du dinosaure, on tourne autour d'une soliste explosive en brandissant des accessoires hétéroclites ; au studio de danse, Gabey et Miss Turnstiles miment avec une grâce timide et des hésitations feintes la promenade sur Main Street ; au sommet de l'Empire State Building, les trios féminins répondent aux trios masculins, le tournoiement de trois couples alterne avec ce dialogue des sexes ; dans un cabaret, une ronde bouffonne console l'amoureux délaissé. Des pas simples, un rien de pantomime, des échanges entre les lignes, des postures loufoques, voilà à quoi tient le charme de tous ces passages. Kelly y manifeste sa liberté, Hollywood y réclame son indépendance à l'égard de la scène, au nom d'une culture plébéienne. *Un jour à New York* connut un grand succès. Cela surprit Mayer et ses acolytes, qui en conçurent un certain agacement ; ils maintinrent leurs critiques tout en se félicitant des recettes. De tous ses films, c'était celui que Kelly préférait parce qu'il avait eu plus d'influence que les autres au théâtre et à l'écran²⁰. L'argument est spécieux, puisque l'ouvrage résultait d'une de ces tentatives, à demi feintes, que faisait Hollywood pour se mettre à l'heure de Broadway.

Les projections d'essai laissaient prévoir cette réussite, lorsque Gene devint le héros d'un drame de série B sur le banditisme, *La Main noire* (*Black Hand*) : Robert Taylor avait refusé ce rôle qu'il jugeait trop sombre. L'épisode paraîtra moins étrange si l'on y reconnaît un calcul de Dore Schary, revenu chez MGM en juillet 1948 comme directeur de la production. Considérant le genre musical sans bienveillance, quoiqu'il eût travaillé au scénario de *Broadway qui danse* (1940), il souhaitait promouvoir des films d'action à petit budget et contenu social ; une vedette comme Kelly pouvait aider à lancer ce type d'ouvrage. Pourquoi celui-ci accepta-t-il ? Parce qu'il jugeait utile de dénoncer la Mafia, parce que le climat politique l'incitait à la prudence, parce qu'il voulait montrer qu'il pouvait faire mieux que Robert Taylor, ardent dénonciateur de communistes, mais surtout parce qu'il souhaitait reprendre son souffle après *Un jour à New York*. Or il n'était pas homme à se reposer, et interpréter un jeune Italien qui aide, vers 1900, la police à combattre une société secrète, cela restait une tâche aisée. De plus le producteur, William H. Wright, ancien scénariste, pouvait passer pour libéral ; le scénariste Luther Davis en était à son troisième script consacré à une critique des clans : après *Les Marchands d'illusions* de la réclame (1947) et l'égoïsme des riches (*L'Indomptée*, 1947), la Mafia. Ces affinités avaient leur importance dans un milieu devenu soupçonneux et pusillanime. On ajouta des bouclettes à la

chevelure de Gene : son front se dégarnissait et on avait déjà usé d'un artifice analogue dans *Le Pirate*. Aucune photo ne laisse paraître ce signe de vieillissement. À Hollywood, tous les clichés sont publicitaires ; les acteurs s'efforcent de garder une image invariable. Kelly ne publie que son corps glorieux, celui dont la danse manifeste la vitalité. Il ne paraîtra donc plus sans un couvre-chef, choisi de manière liturgique : un chapeau mou pour les voyages, une casquette de base-ball pour le travail et les promenades, une casquette de sport pour mettre en scène.

Réalisée avec soin par Richard Thorpe, *La Main noire* proposait un tableau vigoureux du quartier italien et ne manquait pas de suspense. Le film était destiné à servir de complément de programme, mais son succès dépassa les espérances²¹. Kelly remplit son rôle avec une intensité parfois excessive : trop souvent prêt à bondir, comme dans une position de départ. Il se sentait en pleine forme : encore vigoureux et désormais sûr de ses moyens, mangeant tout son content et buvant tout son saoul, convaincu que l'exercice dispense de la tempérance. Sa préférence allait aux nourritures roboratives et populaires : le steak, les pommes de terre, la bière.

À la même époque, Betsy Blair obtint elle aussi un petit rôle dans un film noir de série B dans la veine qu'affectionne Schary : *Le Mystère de la plage perdue* de John Sturges (1950). Il appartient à un courant un peu critique ; le scénario était dû à Sidney Boehm et à un écrivain impatient de diriger : Richard Brooks, qui avait le même âge que Gene Kelly et était son ami depuis des mois. Betsy garda son métier d'actrice pendant que son mari travaillait à *La Jolie Fermière* et à *Un Américain à Paris*. Non sans peine : sur la recommandation d'Anatole Litvak, Orson Welles l'avait engagée pour interpréter Desdémone dans son *Othello* ; elle passa donc le début de l'été 1949 au Maroc. Puis les choses avaient tourné court. Elle joua ensuite dans *Kind Lady* de John Sturges (1951). Mais, cette fois, il lui fallut un long entretien avec Mayer pour garder l'emploi qu'on lui avait promis ; dans l'immense bureau crème orné d'un drapeau américain, elle l'écouta sans mot dire vanter longuement les mérites du pays et le convainquit ainsi qu'elle était une vraie Américaine. Puis sa carrière sera de nouveau interrompue : les dénonciations font rage à Hollywood. On lui demandait de donner des noms et d'avouer qu'elle s'était égarée. Elle refusa²². Elle ne devait plus tourner pendant quatre ans, mais elle continuait à suivre ses cours d'interprétation. Sa vaillance et ses ennuis ne l'empêchaient pas de demeurer l'hôtesse la plus accueillante : Leslie Caron et Betty Comden se sont plu à saluer les dîners sobres et réconfortants de Rodeo Drive. Betsy chantait faux, mais on s'amusait. Le samedi, on se couchait tard ou pas du tout. La soirée du vingt-neuvième anniversaire de Judy Garland, en juin 1951, fut inoubliable : combattant le mauvais sort, celle-ci chanta toute la nuit avec un désir bouleversant de plaire à Minnelli, alors qu'ils étaient sur le point de se séparer. Quant à Gene, quand on ne pratiquait ni le Jeu ni le volley-ball, il passait volontiers son temps à bavarder avec Spencer Tracy ou Humphrey Bogart en buvant du whiskey²³. Peut-être découvrait-il une nouvelle passion, la solitude. Ses familiers n'étaient plus les mêmes que ceux de son épouse. Pendant

leurs escapades en Europe, elle partait parfois en promenade ou en voyage sans lui. L'éducation de Kerry se poursuivait cependant, exigeante mais libérale, sportive, ouverte : une école de simplicité et d'excellence.

Autour d'Arthur Freed on ignorait les trahisons. Dans un milieu où règnent rivalités et fourberies, ces passionnés travaillent en bonne intelligence. Depuis des mois, ils s'efforcent de garder leur bonne humeur : on les entend rire au réfectoire où déjeunent ensemble arrangeurs et acteurs, assistants et chefs d'orchestre, chorégraphes et cinéastes ; sauf pour plaisanter, on ne parle que de cinéma, on échange des idées, des critiques, des projets ; rentré chez soi, chacun poursuit parfois sa réflexion ou s'en entretient avec un collègue. *Chantons sous la pluie* évoquera ces soirées inventives et allègres, où l'on ne se quitte qu'à l'heure de se dire bonjour. « Nous nous amusons, dira Kelly. Nous ne pensions pas que c'était du travail. Ce n'était pas un emploi pour lequel vous arriviez au studio à neuf heures et partiez à six heures²⁴. » Cet entrain résista pourtant mal aux nouvelles : il se confirmait que Dore Schary n'avait inscrit aucune comédie musicale au programme de production ; entre juillet 1949 et avril 1950, Freed ne mit en chantier aucun nouvel ouvrage de ce genre. Occupé à reprendre *Annie, la reine du cirque*, il donna en outre à Richard Brooks l'occasion de diriger son premier drame, *Cas de conscience*²⁵. Quand il put reprendre son activité habituelle, il promut Donen — que rien n'aurait pu satisfaire davantage — unique réalisateur : le tournage de *Mariage royal* (1951) commença le 6 juillet 1950. De leur côté, entretemps, les deux autres producteurs spécialisés ne restaient pas inactifs : Jack Cummings put donner au public deux films et le proluxe Joe Pasternak quatre, dont l'un avait pour vedette Gene Kelly. L'asymétrie de la destinée de Kelly et de Donen à ce moment étonne. Pourquoi Gene n'avait-il pas été élevé au rang de réalisateur soliste en même temps que son collaborateur ? C'est que le studio avait besoin de lui comme acteur, parce qu'il était célèbre et parce qu'il était payé cinq fois plus que Stanley. De plus, on le sait, il n'envisageait la mise en scène qu'en rapport avec la danse. Il ne maugréa pas quand il lui fallut jouer, durant l'hiver 1949-1950, sous la direction de Charles Walters, pendant que son collaborateur s'appropriait à suivre les pas de Fred Astaire à Londres, puisque son *Mariage royal* saluait et exploitait les noces de la princesse Elizabeth et du duc d'Édimbourg.

La Jolie Fermière (*Summer Stock*, 1950) reprend une forme banale du film musical de coulisses : une jeune actrice amène toute la troupe dont elle fait partie à la campagne, pour préparer un spectacle dans la grange de sa sœur, interprétée par Judy Garland. Celle-ci proteste contre cette invasion et oblige les artistes à travailler pour payer leur pension ; mais la voici amoureuse de l'auteur de la pièce, Gene Kelly, et elle remplace au pied levé, le soir de la première — et avec quel brio ! — sa cadette qui a trouvé un emploi à Broadway. Le théâtre d'été dans les granges existe bien aux États-Unis, et la confrontation du naturel rustique et des artifices de la scène est un lieu commun du genre. Mais cette œuvrette délaisse les ambitions qui s'affichaient dans les productions de Freed auxquelles Kelly avait collaboré. C'est qu'elle trouve sa raison d'être dans les tourments de Judy Garland : depuis les premiers jours de leur union, au printemps de 1944, sa

relation avec Vincente Minnelli, qu'elle avait épousé le 15 juin 1945, était chancelante ; leur fille Liza était née le 12 mars 1946, mais depuis l'été 1948, ils vivaient le plus souvent séparés. À bout de nerfs, elle avait abandonné le rôle d'Annie Oakley dans *Annie, la reine du cirque* à la fin du mois de mai 1949, après avoir quitté le plateau d'*Entrons dans la danse* (Charles Walters, 1949) en juillet 1948 : elle avait alors séjourné plusieurs semaines dans un hôpital de Boston ; elle songeait à passer de la psychiatrie à l'hypnose ; elle souffrait ; après avoir beaucoup maigri, elle avait beaucoup grossi ; le studio l'angoissait, mais elle tenait jalousement à son statut de vedette ; pourtant elle n'était plus payée. Elle méritait une dernière chance. Or elle réservait sa confiance à Charles Walters, qui avait dirigé ses pas dans *Ziegfeld Follies* et *Parade de printemps* ; de son côté, Walters avait beaucoup de tendresse pour elle²⁶. On savait aussi qu'elle s'entendait bien avec Kelly, qui s'était montré si compréhensif à l'époque du *Pirate*. On proposa donc à Gene le rôle de Joe D. Ross qu'il accepta par sympathie pour Judy²⁷. Ce tournage était fait pour l'aider à reprendre son métier et à retrouver sa sérénité. Il y parvint si peu que le studio la licencia dès le 10 juin 1950. Walters et Kelly avaient dû la soutenir, moralement et physiquement, durant le tournage, commencé en novembre 1949 : certains jours, elle ne tenait pas debout et il fallait arrimer le mobilier au sol pour qu'elle pût s'y appuyer ; d'autres jours, elle ne venait pas ; puis elle vint avec son psychiatre ; elle se sentait coupable, ce qui aggravait son état ; insomniaque, elle avait l'habitude de passer des appels téléphoniques en pleine nuit. Quand elle est absente, Gene joue au basket avec des collègues²⁸ ; il est entouré de bons camarades : Phil Silvers, son complice en badinages à la ville comme à l'écran, et ses deux fidèles assistantes, Carol Haney et Jeannie Coyne, qui font partie du chœur des danseuses. Comment Kelly ne l'aurait-il pas vu ? Jeannie était déjà malheureuse en ménage avec Stanley Donen : ils se séparèrent le 12 avril 1950 ; c'est Betsy qui s'évertua alors à la consoler²⁹. Le coût que causait le retard entraîné par l'extrême fragilité de la vedette féminine affolait Pasternak. Aurait-on fini avant l'été ? Mais Mayer, attendri par les bénéfices que Judy Garland avait apportés jadis à sa compagnie, s'entêta à la défendre et exigea qu'on terminât le film³⁰. Il n'avait pas tort : *La Jolie Fermière* eut du succès. Les numéros musicaux n'y manquent pas de charme. Le plus étincelant est le finale, chanté par Judy Garland, rayonnante et mince ; Walters en est le seul responsable, car il fut réalisé après trois mois d'interruption. Pour le reste, la chorégraphie fut partagée entre lui, Nick Castle et Gene Kelly³¹. Gene a de bons moments avec Phil Silvers, comme autrefois : une fantaisie désordonnée dans un décor quotidien et, sur scène, une pitrerie. Son style est reconnaissable dans le pas de deux subtil qu'il interprète avec Judy, « Portland Fancy ». Mais son apport le plus personnel est ailleurs : seul dans la grange, il fredonne encore un instant la chanson « You Wonderful You » qu'il avait chantée avec elle et qui accompagnera sa danse, puis commence un solo de claquettes au cours duquel il se laisse peu à peu gagner par le jeu rythmique et tactile que ses pas hasardent avec un journal qui traîne sur l'estrade et une lame qui grince : cette rencontre ingénieuse atteste sa persévérance à attacher la chorégraphie à des présences

consistantes ; elle témoigne aussi de l'inspiration que nourrit ce contact avec des choses indifférentes, avec leur contingence propre, car le papier et le plancher gardent leur sonorité anodine et leur insignifiance concrète en entrant dans cette danse vraiment « phonétique » ; le danseur ne cesse pas de découvrir et de faire résonner leurs propriétés objectives. Cette innocente venue du monde matériel dans le spectacle stylisé est l'un des traits les plus singuliers de la manière de Kelly. Le récit que Gene a donné de sa trouvaille confirme son intérêt pour la confrontation de son art à des réalités abruptes. Pendant une absence de Judy, Nick Castle, le chorégraphe en titre, lui fit entendre des claquettes sur un journal ; ce bruit lui plut ; il passa la journée du lendemain à le travailler, mais le trouva monotone ; il décida donc d'un fond musical, « You Wonderful You », mais il lui fallait une sonorité de plus : « Je me suis demandé : où cette danse a-t-elle lieu ? Dans une grange. C'est comment une danse dans une grange ? Difficile. Pourquoi ? À cause du parquet inégal. Et c'est là que ça m'a frappé. Un parquet qui crisse ! Ce serait l'autre son³². » Kelly notait aussi qu'il avait songé à Buster Keaton : ce modèle explique la merveilleuse économie des moyens. Comme « Slaughter on Tenth Avenue », cette invention si originale n'est pas signée ! Son auteur s'interdisait d'adhérer à aucune avant-garde.

Les artistes qui ont travaillé à *La Jolie Fermière* en ont gardé un mauvais souvenir. Le sujet leur paraissait nul, il n'était que démodé ; le tournage fut un cauchemar, mais cela ne se voit pas sur l'écran. La sévérité de Kelly tient à un changement d'humeur. Ses déconvenues l'ont rendu soucieux, irritable, sermonneur. S'il refuse tout crédit au marxisme, il n'en soutient pas moins la lutte contre la ségrégation : avec Betsy, il organise chez lui une soirée autour de Paul Robeson, orateur considéré comme communiste, en faveur de l'Association pour le progrès des gens de couleur (NAACP), et il recueille lui-même les fonds. Pour répondre à l'attente d'amis comme Richard Brooks ou l'intransigent chorégraphe Michael Kidd, ou de l'acteur Richard Conte et d'un couple de scénaristes, Berthold et Salka Viertel, que fréquente beaucoup Betsy³³, tous soucieux de critiques concrètes, il repousse la facilité. D'autre part, il a pris conscience de son travail comme d'une œuvre : excédé par la dispersion qu'entraînait la pleutrerie artistique des studios, il fit préparer un montage de ses numéros pour présenter son style à ses nouveaux partenaires. À peine arrivée au studio, Leslie Caron bénéficiera de ce spectacle : « Vous avez dû vous amuser prodigieusement », lui dira-t-elle³⁴ ! Cela lui valut une harangue sur la dureté du labeur. Kelly aspirait évidemment, plus que jamais, à se mettre en scène.

Les préparatifs d'*Un Américain à Paris* avaient commencé alors que le tournage de *La Jolie Fermière* débutait à peine, dès le 21 novembre 1949, à l'issue d'une longue partie de billard entre Arthur Freed et Ira Gershwin³⁵. Ou peut-être à un concert où l'on jouait le poème symphonique de George Gershwin³⁶. Les versions diffèrent, mais elles se ressemblent : toutes cheminent dans un réseau complexe d'enchaînements d'idées et de personnes. Le projet se forma en enchevêtrant des trouvailles dues aux uns et aux autres. Ce n'est pas l'harmonie préétablie par le studio qui les concilia, mais l'appétit d'invention des artisans, leur ambition

artistique, leur fidélité à une cohérence esthétique.

Arthur Freed aimait réunir à l'écran divers morceaux du même compositeur : Hollywood a rarement repris sans mélange toutes les chansons d'une pièce de théâtre, mais le cinéma devait respecter une certaine homogénéité. Ancien parolier, le producteur était l'ami des Gershwin, c'est ainsi qu'il proposa à Ira, propriétaire des droits après la mort de George, de lui acheter le titre *An American in Paris*, en lui promettant de n'utiliser dans le film que la musique de son frère. C'était un bon titre : après la guerre, les Américains aimaient la France, Paris faisait depuis toujours partie de la géographie mythique de la comédie musicale et des souvenirs littéraires. Freed avait en tête un article du magazine *Life* qui évoquait des soldats d'Eisenhower restés à Paris par goût de la culture. Or *An American in Paris* illustre cette bohème : Gershwin composa ce morceau à son retour de France, en 1928 ; c'est une promenade dans les bruits et les climats d'une ville moderne, peinte dans les couleurs du jazz, avec cet usage de multiples percussions, ce foisonnement de sonorités qui fait entrer jusqu'au klaxon dans la salle de concert. Prendre pour titre *Un Américain à Paris*, c'était s'obliger à utiliser le morceau pour accompagner un ballet : il suffisait de l'adapter de manière qu'il n'en imposât pas trop au déroulement chorégraphique. Mais il convenait aussi de se souvenir de Gershwin. Un nom venait alors à l'esprit : Oscar Levant^{37, 38}. Compositeur de chansons et de pièces de concert, celui-ci avait fréquenté Arnold Schönberg aussi bien qu'Irving Berlin ou Otto Klemperer ; pianiste brillant, il avait bien connu Gershwin, dont il restait l'interprète. Apprécié des auditeurs de radio, il incarnait l'éclectisme dont se piquait Hollywood. Il était aussi parolier, acteur et fournisseur de bons mots. Ses traits caustiques et son goût de l'autodérision plaisaient à Freed, qui venait de l'employer dans *Entrons dans la danse*. Craignant les temps morts, le producteur n'avait pourtant pas l'intention d'inclure le moindre morceau de concert dans *Un Américain à Paris*. Cela meurtrit Levant. Il conçut l'idée d'interpréter un mouvement du *Concerto en fa* de Gershwin : il serait au piano, au pupitre, aux violons, partout et, pour finir, il s'applaudirait à tout rompre ; il en parla à Minnelli, qui obtint l'accord de Freed³⁹. Quant au nom de Kelly, le ballet l'imposait. Ne venait-il pas de se produire dans de grands ballets de cinéma ? Sous ce nom, Hollywood n'entendait, en effet, rien d'autre qu'un épisode dansé sans trop de claquettes, sans paroles, plus long qu'une chanson, représentant, dans un décor épuré, une histoire simple : après *Ziegfeld Follies*, où Fred Astaire interprétait deux chorégraphies d'Alton, après *Le Pirate*, *Ma vie est une chanson* et *Un jour à New York*, cette forme s'affranchissait des exemples de la scène. Elle autorisait une splendeur décorative propre à accroître la gloire du studio et, grâce au découpage, une virtuosité plus soutenue qu'il n'est permis d'espérer au théâtre de danseurs que la fatigue menace. Elle était liée au progrès de la couleur, car la stylisation des décors et des costumes exige un usage libre et maîtrisé du coloris ; or, en ce domaine, la MGM devance toutes ses rivales. L'idée de Freed n'avait donc rien d'aventureux, d'autant que Gershwin avait aussi composé beaucoup de chansons. Restait à les choisir et à définir un scénario. Il fallait surtout justifier la présence

d'un ballet de dix-sept minutes.

C'est à ce point précis que les idées se rencontrent et s'organisent. Selon Kelly, l'ambition de l'ouvrage conduisait à en confier la mise en scène à Vincente Minnelli, le plus sensible des coloristes, le plus raffiné des stylistes. Mais lui-même est présent d'emblée⁴⁰. Puis l'imprécision du projet amène à faire appel à un scénariste ingénieux : Alan Jay Lerner vient d'écrire pour Freed le script de *Mariage royal* et le producteur a confiance en lui : de nouveau il impose son choix. Mais Lerner a l'habitude d'écrire les paroles des chansons pour les spectacles dont il est l'auteur. Acceptera-t-il d'insérer dans son livret les vers d'Ira Gershwin ? Il vit là un défi, il le releva. L'opportunité de cette collaboration tient sans doute à la culture européenne de Lerner, homme de famille bourgeoise, ancien de Harvard, mais aussi au sentiment partagé qu'une tournure de fable irréaliste pourrait seule justifier le ballet final, dont la teneur n'était pas encore connue. Or *Brigadoon*, la comédie musicale, créée en mars 1947, qui a rendu célèbre cet auteur et attiré l'attention de Freed est un conte merveilleux et moral. Quoi qu'on dise, le scénario d'*Un Américain à Paris* est fort intelligent, pourvu qu'on ne le juge pas à la façon du théâtre de boulevard. Lerner ébauche une histoire banale : un peintre américain — ce sera donc un peintre : l'argument du ballet s'esquisse à l'instant — préfère une jeune vendeuse parisienne à sa riche commanditaire américaine. Cette épure suffit à Freed, à Kelly et à Minnelli⁴¹ ; la manière d'introduire les numéros préciserait ensuite les choses en opposant trois formes de vie artistique : la paresse égotiste et chagrine du virtuose Adam Cook (Oscar Levant) dont « le visage flasque cache un tempérament mou », les bonheurs illusoire du chanteur égaré par son succès, Henri Baurel, l'ardeur attentive et amoureuse de Jerry Mulligan, le peintre, qui échappe aux compromissions auxquelles il a consenti pour réussir, parce que l'art lui apparaît comme un rappel poignant de la vérité. Ces distinctions intéressent la pensée et l'expérience de Minnelli et de Kelly. Le nom de Mulligan est irlandais, Jerry n'est pas loin de Gene : la personnalité de l'acteur contribue à définir son personnage. Or il souhaitait faire de la quête de la bien-aimée fugitive le fil conducteur du ballet. C'est en présentant ce sommaire que Freed, Minnelli et Kelly purent convaincre Dore Schary, puis Mayer de financer la production⁴².

Dès lors un thème cher à l'imagination de Kelly se trouve au principe du projet ; il y trouve une touche de gravité et cet appétit de présence qui le préoccupe. Pour achever la construction, Minnelli, Kelly et son ami Saul Chaplin passent des semaines à choisir dans l'œuvre de Gershwin de quoi équilibrer la partition. Le charme du dépaysement les fait alors rêver. Jerry lancera quelques phrases en français : c'est beaucoup plus qu'il n'était alors permis dans un film américain. La volonté de toucher au concret pousse Freed, Kelly et Minnelli à chercher des interprètes français, en Californie⁴³, et même en France, du moins pour jouer Lise, la jolie vendeuse. Or Gene Kelly avait admiré le talent de Leslie Caron, lors de la première de *La Rencontre ou CEdipe et le Sphinx*, le 8 novembre 1948, au Théâtre des Champs-Élysées : moulée dans un collant clair, elle apparaissait sur un trapèze, saisie d'un frémissement dionysiaque, et dansait avec

Jean Babilée sur une chorégraphie de David Lichine, dans un décor d'agrs, de barres et d'échelles de corde. Elle venait d'avoir dix-sept ans. L'image était bien faite pour plaire au danseur américain. Il voulut rencontrer la jeune fille, mais elle avait quitté sa loge. Il revint en Europe au printemps 1950, chargé de diriger Odile Versois dans un bout d'essai pour le rôle de Lise : Cyd Charisse étant enceinte, les dirigeants de la MGM avaient renoncé à imposer une actrice américaine. Gene connaissait un compatriote installé à Paris après la guerre pour mener une vie d'artiste, comme Jerry Mulligan. C'était un chanteur de charme, qui n'avait guère de succès : Eddie Constantine ; son épouse, Hélène, appartenait aux ballets des Champs-Élysées et avait dansé avec Leslie Caron dans *Création*, à partir du 12 novembre 1948. Ce hasard de comédie musicale permit au chorégraphe de retrouver la jolie danseuse. En lui résumant l'intrigue d'*Un Américain à Paris*, son prochain film, il lui expliqua qu'il était convaincu de son talent et souhaitait voir si elle pouvait être sa partenaire : au risque de perdre son emploi, il prenait l'initiative d'un test, pour mesurer sa photogénie et ses capacités d'actrice. Elle fut engagée⁴⁴. L'étrange entrée en matière ! Avec un rien de forfanterie et de pose, Kelly s'y donne tour à tour pour le maître et pour un exécutant téméraire. En fait, l'essai était commandé par Freed et Minnelli, auxquels il avait suggéré d'employer cette jeune étoile⁴⁵ ! Freed assurait même l'avoir repérée en feuilletant *Paris Match*⁴⁶. En tout cas, le futur Jerry Mulligan n'avait pas oublié le visage du sphinx : Leslie avait l'âge de Betsy lorsqu'il l'avait rencontrée, et ce corps gracile parlait des privations de la guerre. La beauté fugitive du ballet devait posséder cette fragilité enfantine et énigmatique : celle de Sharon McManus quelques années plus tôt. Pour incarner Henri Baurel, chacun avait pensé à Maurice Chevalier, lequel, n'ayant que soixante et un ans, s'offusqua d'être abandonné par la jeune première ; comme par ailleurs les Américains jugeaient sévèrement sa conduite durant la guerre, on chercha un autre acteur. Kelly revint donc à Paris où il engagea pour le rôle du barbon Georges Guétary⁴⁷, dont Lerner avait apprécié le talent à Broadway dans une pièce créée en février 1950, *Arms and the Girl*, mise en scène par Rouben Mamoulian et chorégraphiée par Michael Kidd. Guétary connaissait la chanson, le cinéma et la comédie musicale ; ce nouvel Arnolphe avait toutefois trois ans de moins que son jeune rival ! Mais il avait l'accent français.

Que d'escalas à Paris ! Gene et Betsy avaient pris l'habitude de partir en Europe, de préférence en transatlantique, pour leurs vacances. Buveur de bière, Gene s'accoutumait au vin. Ils dansaient dans les cabarets parisiens où ils se donnaient un peu en spectacle. Mais ils étaient aussi guidés par une curiosité qui n'avait rien de touristique. L'absence de conformisme des Français les séduisait. Ils rencontraient Trauner et Robert Capa, Anatole Litvak ou des exilés politiques comme Jules Dassin, John Berry et Harry Kurnitz. C'est au cours d'un de ces voyages qu'ils furent reçus par Pie XII à Castel Gandolfo. Fidèle à sa culture catholique, le danseur irlandais voulait rapporter à sa mère un souvenir de ce pèlerinage. Protestante et marxiste, son épouse était plus embarrassée, mais elle reçut avec gratitude la médaille bénie que le pape lui offrit pour sa fille. Ne

sachant que dire au Saint Père, le pèlerin crut bon de lui rappeler qu'il avait reçu naguère son ami chanteur, Frank Sinatra. « Oui, oui, mon fils, j'aime l'opéra⁴⁸ », lui répondit Sa Sainteté. En sortant, Gene acheta une médaille pour sa mère : il lui fit croire que le souverain pontife l'avait bénie. L'incroyance, le marxisme et le mensonge ne guérissent pas la superstition.

Soucieux de confronter l'artifice musical à une vérité matérielle, Freed et Minnelli s'étaient proposé de tourner à Paris le prologue, qui présente la ville, et le ballet : faire mieux que dans *Un jour à New York*⁴⁹, tel était leur pari. Gene resta longtemps partisan du voyage : il était prêt à danser sur les pavés. Mais combien de temps la préfecture de police aurait-elle offert la place de la Concorde aux cinéastes américains ? C'est alors qu'afin de l'abréger on envisagea d'accrocher le finale à une chanson de Gershwin⁵⁰. Cela contredisait le projet initial et le titre. Écouter le ballet, c'était s'opposer aux intentions de Kelly. Cette idée n'en est que plus significative. Quelle insistance en faveur de Paris ! En faire la capitale des arts, c'était retarder d'une guerre ou deux : il fallait plaire à un public qui ignorait Pollock et Hopper. De plus, Lerner, Freed, Minnelli et Kelly n'appréciaient guère la tournure américaine que prenait la peinture : Jerry rabat le caquet d'une étudiante qui émet devant ses toiles un galimatias de propos abscons sur l'art moderne ; cette indifférence à l'égard des tendances contemporaines (et de la médiocrité des tableaux de Mulligan) explique que Saul Steinberg, talentueux dessinateur du *New Yorker*, ait été congédié aussitôt qu'il eut manifesté l'exigence déraisonnable de dire son mot du scénario.

Pour finir, Freed décida qu'on filmerait la rive gauche et Montmartre à Culver City et, à la grande satisfaction de Gene Kelly, qu'on utiliserait le poème symphonique de Gershwin pour accompagner le ballet qui serait un finale⁵¹ : c'était éviter de répéter les innovations d'*Un jour à New York*. Quant au contenu, il se dégageait sans peine des éléments connus. Évoquant la rêverie douloureuse du peintre, la séquence combat la monotonie grâce aux décors imités de maîtres parisiens⁵². C'est que Freed, Kelly et Minnelli aimaient d'un amour indivisible Paris et ses artistes ; mais cela répond aussi à la nécessité d'inscrire cette danse rêvée dans un décor qui s'imposât plus qu'une reproduction photographique des lieux : elle devait composer avec une réalité préalable et définie. La trouvaille revient peut-être à Minnelli, le plus minutieux des amateurs de peinture, mais il était prêt à en partager le mérite avec Kelly ; les deux hommes collaborèrent étroitement aux couleurs et à la lumière, en utilisant la continuité narrative qu'Irene Sharaff avait préparée en même temps que le décor et les costumes⁵³. Cette solution obligeait le chorégraphe à une invention contrastée : reprendre à chaque retour d'un motif musical le personnage qui lui correspond tout en ajustant le style gestuel à l'univers du peintre dont les tableaux inspirent le décor. La matchiche⁵⁴ ramène ainsi les pompiers de scène en scène. Il y a d'autres leitmotivs : une rose rouge et des Furies, acharnées à désunir le couple. Mais, place de la Concorde, à la facture enlevée de Dufy, à ses couleurs franches, correspondent une démarche nerveuse, virevoltante et toute une foule agitée qui sépare Gene Kelly de Leslie Caron. Voici par contraste l'adage serein qui s'associe

à la vision impressionniste et bleutée du Quai aux fleurs. Une rue d'Utrillo dicte tout à coup à un chœur masculin, militaire puis gaiement vêtu de vestons à larges rayures, des gestes amples et vifs avant qu'il entre dans le zoo du Douanier Rousseau, où les claquettes de ces cinq gaillards répondent au sautaillement provoquant des pensionnaires délurées : un bref échange de défis chorégraphiques rapproche alors le héros et sa belle. C'est sur un fond de brumes et de couleurs changeantes que le pas de deux interrompu reprend avec des portés et des enlacements. Ensuite, après un tourbillon devant l'Opéra à la manière de Van Gogh, dans la nuit ocre et claire, survient le déhanchement du Moulin-Rouge selon Lautrec : au milieu de silhouettes figées, corps décors, le fameux contorsionniste Chocolat, un peu trop musclé, se démène devant les dentelles haut troussées d'une élégante Goulue, donnant aux étreintes leur conclusion érotique. En repassant par l'Opéra, le cercle se ferme sur la place de la Concorde de Dufy, mais vide. Quelle diversité dans l'invention des gestes ! Mais l'ensemble bénéficie aussi des vues de Minnelli : si une règle unit dans chaque scène style visuel et style gestuel, si le pas de deux suspendu et les fuites répétées de la danseuse définissent un scénario, les paysages picturaux, leurs durées, les ruptures, les métamorphoses des protagonistes, les variations lumineuses divisent le finale de plusieurs façons. Cette fluidité et ce foisonnement mêlent les bonheurs de la surprise à la clarté du bâti. Voilà ce qui manquait au ballet d'*Un jour à New York*.

Un Américain à Paris témoigne d'une heureuse collaboration. L'apport de Minnelli fut double : proposer des décors et des idées de mise en scène, mais aussi contribuer à définir les formes. Kelly eut l'idée du réveil matinal où s'arrange autour de lui l'espace de la petite chambre dont il replie les meubles, mais ce jeu intimiste trouve son sens dans le mouvement qui présente l'immeuble et ses habitants : le geste ordonne un monde à la façon d'une pensée juste. La séquence, qui présente six portraits de Lise, s'inspire de Miss Turnstiles, mais qui veilla à ce que ces figures fussent aussi nombreuses que ses avatars dans le finale ? Les contremarches, qui s'allument sous les pas de Guétary lorsqu'il bâtit sur scène « un escalier vers le paradis », expriment la souveraineté de la danse sur les choses, si chère à Kelly, mais les groupes de cariatides qui ornent la rampe sortent de l'imagination de Minnelli⁵⁵. Le pas de deux sur le quai de Montebello, où les amoureux s'imitent, se croisent, se rapprochent et s'éloignent, se frôlent et prennent à peine le temps de s'enlacer, est une nouvelle illustration de l'amour mélancolique, de la bien-aimée intouchable. Kelly jugeait impossible d'obtenir en studio cette pénombre et cette lumière tremblante, et le cinéaste y parvint ; quoi qu'en dise la chanson, « Our Love Is Here to Stay », la séparation des amants demeure sans cesse présente dans leurs effleurements. Dans ce film, la danse englobe la ville : elle célèbre l'amitié, l'amour, les valse de Strauss, les enfants français à l'école de l'Amérique, elle se nourrit de jeux et de pantomimes, elle absorbe la vie familière. Tout cela obéit aux desseins de Kelly : il ne songe plus aux acrobaties, il n'éprouve plus d'embarras devant les tournures modernes ; jamais sans doute sa gestuelle n'a atteint ce degré de clarté, manifestant distinctement les émotions et déliant chaque mouvement du précédent sans que

la mobilité de son corps s'interrompt. Pourtant, contrairement à ceux de Leslie Caron, d'Oscar Levant et de Georges Guétary, aucun de ses solos n'est un monologue ; s'il y fait valoir sa vélocité et son invention, il n'y exerce jamais une virtuosité solitaire ; il apostrophe autrui, sollicite un jeu et une connivence avec une grosse patronne de café, une vieille fleuriste, des gamins, Levant ou Guétary. Le trio de fantaisie entraîne cette fois, redoublant d'exotisme, le bistrot parisien à figurer la cour de Schönbrunn ! Cette entrée de la maladresse, du voisinage bouffon, des corps imparfaits étend l'empire de la danse. Les goûts de Kelly s'expriment en cela plus vivement que ceux de Minnelli. C'est bien son œuvre, on y reconnaît sa gentillesse et sa fierté, son amour de la France bohème et primesautière, antithèse de l'Amérique puritaine et calculatrice.

Il dirigeait les acteurs, parfois rudement ; il décidait des positions et des mouvements de caméra⁵⁶, autant qu'il le fallait pour assurer une vision dynamique. Mais les numéros musicaux doivent aussi à la manière de Minnelli : certaines coupes introduisent une visée surprenante qui ne laisse rien prévoir de la suite, les travellings, articulés par des arrêts et des détours, devancent la chorégraphie ou divergent de son axe et, dans les instants les plus poignants du ballet final, la caméra semble perdre de vue les protagonistes ; rien ne ressemble exactement à ce qu'aurait fait Kelly, avec Donen ou sans lui. « Ma façon de filmer les séquences dansées n'avait pas changé depuis *Cabin in the Sky*⁵⁷ », écrit Minnelli. Le style y gagne en vivacité, en nervosité, en inquiétude. Le réalisateur maintient autant qu'il peut Kelly en action, ce qui allège son jeu. Être ouvert aux conseils et aux compétences, c'était encore une partie du talent de Gene Kelly. Il ne mesurait pas à quel point cette faculté était indispensable.

Le tournage débuta le 1^{er} août 1950, après trois mois de répétitions. On commença par les scènes de pure comédie⁵⁷. Kelly avait délégué une bonne partie de l'apprentissage des danseurs à Carol Haney et Jeannie Coyne, remise, grâce à l'aide de Betsy Blair, de l'affliction que lui avait causée son divorce : elles observaient les dispositions de Leslie Caron pour indiquer à Gene les gestes où elle excellait et elles s'employaient à la délivrer des positions académiques⁵⁸. Il était exigeant. Ses appréciations avaient une netteté qui manquait aux propos de Minnelli, volubile et confus, mais pénétrant et suggestif. Il blâmait les caprices et faisait preuve d'indulgence à l'égard de la fatigue ou de la maladie : furieux contre Leslie Caron quand elle s'avisait de se couper les cheveux, il lui ménagea une période de repos lorsqu'elle fut atteinte de la mononucléose⁵⁹, quoiqu'il n'eût remarqué que de l'épuisement. Il voyait en elle une enfant de la guerre, incapable de supporter de longues heures d'entraînement⁶⁰. Il mettait d'ailleurs à profit les interruptions des répétitions ou du tournage pour parachever avec Minnelli le grand ballet : celui-ci devait engloutir le sixième du budget total, près de la moitié de ce que coûtait d'ordinaire une comédie musicale. Freed ne pouvait décider seul d'une telle dépense. Au cours d'une scène que reprendra *Chantons sous la pluie*, Kelly et Minnelli demandèrent à Dore Schary cette somme exceptionnelle : il leur répondit qu'il ne voyait pas bien ce qu'ils voulaient faire, mais que c'était intéressant et que les décors conçus par Irene Sharaff étaient très réussis. Il les

invita donc à aller de l'avant. Leur projet paraissait pourtant insensé et présomptueux à la plupart des professionnels. Mais leur enthousiasme galvanisa Freed, Schary et Mayer qui obtinrent l'accord de la direction new-yorkaise. Commencées le 2 novembre, les répétitions de ce finale occupèrent six semaines, pendant lesquelles Minnelli réalisait *Allons donc, papa*. À son retour, il fallut encore cinq semaines pour en finir⁶¹.

Un Américain à Paris fut bien reçu par la critique et le public : la recette dépassa le double de la dépense. Il obtint six oscars en 1951. Pour la troisième fois seulement, un film musical était jugé le meilleur de l'année, toutes catégories confondues, et pour la troisième fois, c'était une production MGM. Le scénariste, les directeurs de la photo, les décorateurs, les costumiers et les arrangeurs furent récompensés. Quant à Kelly, il reçut, à titre « honoraire », une statuette en reconnaissance de ses talents d'acteur, de danseur, de cinéaste et en particulier de « ses brillantes réussites dans l'art de la chorégraphie cinématographique ». C'était dérisoire et blessant. Il est vrai que, sauf en 1935 et 1936, l'Académie n'avait jamais songé à un chorégraphe.

Au festival de Cannes en 1952, *Un Américain à Paris* fut froidement accueilli. Mais, dès juillet, les *Cahiers du cinéma* consacraient un article à la carrière de Kelly et une critique favorable à l'œuvre de Minnelli⁶². De Minnelli ? Les défenseurs de la comédie musicale, gênés par l'indifférence que manifestaient les Français pour ce genre, s'employaient surtout à mettre en lumière une conception du film de danse, qu'ils attribuaient à Kelly et dont ils exagéraient la nouveauté.

1. Patrick Niedo, *op. cit.*

2. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

3. Hugh Fordin, *op. cit.*

4. Yann Tobin, « La mise en scène, c'est intangible », entretien avec Stanley Donen, in *Positif*, n° 437-438, juillet-août 1997 ; voir aussi Stephen M. Silverman, *op. cit.*

5. Gene Kelly, « Notes à de jeunes danseurs », traduit de l'américain par Christian Viviani, in *Positif* n° 489, novembre 2001.

6. Bertrand Tavernier et Daniel Palas, *Amis américains, entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood*, Institut Lumière/Actes Sud, Lyon/Arles, 1993.

7. Voir les reproductions dans Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*, et Stephen M. Silverman, *op. cit.*

8. Jacques Rivette et Charles Bitsch, *op. cit.*

9. Hugh Fordin, *op. cit.*

10. *Ibid.*

11. Bertrand Tavernier et Daniel Palas, *op. cit.*

12. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

13. Hugh Fordin, *op. cit.*

14. Jacques Rivette et Charles Bitsch, *op. cit.*

15. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

16. Bertrand Tavernier et Daniel Palas, *op. cit.*

17. Jacques Rivette et Charles Bitsch, *op. cit.*

18. Hugh Fordin, *op. cit.*

19. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

20. Curtis Lee Hanson, *op. cit.*

21. Tony Thomas, *op. cit.*
22. Betsy Blair, *op. cit.*
23. Leslie Caron, *op. cit.*
24. Curtis Lee Hanson, *op. cit.*
25. Hugh Fordin, *op. cit.*
26. Pierre Sauvage, entretien avec Charles Walters, in *Positif*, n° 144-145, septembre-octobre 1972.
27. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
28. *Ibid.*
29. Stephen M. Silverman, *op. cit.* ; voir aussi Betsy Blair, *op. cit.*
30. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
31. Pierre Sauvage, *op. cit.*
32. Cité par Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
33. Betsy Blair, *op. cit.*
34. Leslie Caron, *op. cit.*
35. Donald Knox, *op. cit.* et Hugh Fordin, *op. cit.*
36. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
37. Donald Knox, *op. cit.*
38. C'est la version qu'adopte Minnelli, *Tous en scène*, traduit de l'anglais et annoté par André-Charles Cohen, Jean-Claude Lattès, Paris, 1981.
39. Oscar Levant, *The Memoirs of an Amnesiac*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1965.
40. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
41. Vincente Minnelli, *op. cit.*
42. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
43. Leslie Caron, *op. cit.*
44. C'est ce que Kelly lui-même indiquait à Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, préface de Frank Sinatra, W. H. Allen, Londres, 1974.
45. Hugh Fordin, *op. cit.*
46. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
47. Betsy Blair, *op. cit.*
48. Vincente Minnelli, *op. cit.*
49. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
50. Hugh Fordin, *op. cit.*
51. Leslie Caron, préface de Sheridan Morley et Ruth Leon, *op. cit.*
52. Pour Vincente Minnelli, *op. cit.*, et Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*, l'idée appartient également à Kelly ; selon Hugh Fordin, *op. cit.*, c'est Freed qui en décida et Irene Sharaff qui mit la chose en œuvre. Dès 1957, Minnelli confirmait son étroite collaboration avec Kelly (Charles Bitsch et Jean Domarchi, *Entretien avec Vincente Minnelli*).
53. Donald Knox, *op. cit.* et Hugh Fordin, *op. cit.*
54. Danse d'origine brésilienne.
55. Dominique Rabourdin, entretien avec Leslie Caron, in *Positif*, n° 180, avril 1976.
56. Leslie Caron, *op. cit.*
57. Vincente Minelli, *op. cit.*
58. Leslie Caron, *op. cit.*
59. *Ibid.*
60. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
61. Hugh Fordin, *op. cit.*
62. Jean Myrsine, « Gene Kelly, auteur de films et homme-orchestre », Frédéric Lacos, « Vers le musifilm danse », in *Cahiers du cinéma*, n° 14, juillet-août 1952

Le bonheur sous la pluie

Freed n'avait pas attendu que le tournage d'*Un Américain à Paris* fût terminé pour travailler à sa production suivante. Mais les choses n'étaient guère avancées. Quoique Gene ait pris quelque repos, il fallut meubler. Pour écarter la suspicion et présenter un visage de bon Américain, Dore Schary imagina de produire un film à sketches illustrant l'incomparable mode de vie du pays : *It's a Big Country* (1952). Kelly y exerçait l'emploi de serveur de limonade, sous le nom d'Icarus Xenophon ; comme il était amoureux de Rosa Szabo (Janet Leigh), l'animosité entre Grecs et Hongrois s'éteignait. Cette saynète était dirigée par Charles Vidor, né à Budapest ; Kelly y retrouvait Sharon McManus, sa partenaire d'*Escale à Hollywood*. Ce pensum n'obtint aucun succès¹.

L'idée de Freed était banale. Il souhaitait s'appuyer à nouveau sur l'œuvre d'un auteur de chansons. Cette fois, ce serait lui ! Il avait en tête un titre piquant : « Singin' in the Rain ». Rien de plus : il chargea Betty Comden et Adolph Green d'écrire un scénario sur cette base. D'abord, la tâche leur déplut ; ils s'en plaignaient parfois, quand ils allaient passer la soirée chez les Kelly : ils habitaient tout près, dans une maison où avait vécu une vedette du muet, Marie Prevost. Les paroles de Freed étaient démodées, d'un lyrisme un peu niais, riches d'archaïsmes, dépourvues de valeur dramatique ; les mélodies de Nacio Herb Brown n'étaient pas moins désuètes. Ces chansons dataient pour la plupart des années 1930 et avaient orné les premières comédies musicales MGM. Comme si Cole Porter et les frères Gershwin, Kern et Hart n'avaient pas tout changé, comme si le jazz et la fantaisie poétique n'avaient pas tout bouleversé ! Inspirés par le fantôme de Marie Prevost ou par ce charme suranné, Comden et Green décidèrent de situer leur histoire lors de l'avènement du cinéma parlant². Plusieurs versions se succèdent entre août et octobre 1950. La trouvaille ne consistait pas tant à replacer ces bluettes dans leur temps qu'à marquer l'antithèse entre son esprit moderne et leur sentimentalisme. Cela décida de tout, comme le ballet final avait décidé d'*Un Américain à Paris*. Il fallait prendre pour héros des vedettes de l'art muet condamnées à parler, mais il fallait soutenir le goût des romances d'autrefois. Le protagoniste devait être un nouveau Douglas Fairbanks dont un amour gracieux accompagnerait la métamorphose difficile et glorieuse en héros « 100 % parlant, 100 % chantant, 100 % dansant », comme disaient les slogans de 1930 : à mesure que le scénario de *Chantons sous la pluie* prenait tournure, il devenait inévitable que Kelly en fût la vedette. Dès janvier 1951, il se vit proposer le rôle principal, qu'il attendait, et accepta aussitôt. Ayant participé depuis le début à l'aventure, il voulait en connaître la fin. Betty Comden et Adolph Green souhaitaient aussi qu'il fût de la partie. Les journaux annoncent qu'il réalisera le film avec Donen dès le mois d'avril. Mais ils ne purent commencer avant la mi-juin.

Les scénaristes avaient beaucoup emprunté à la personne de Gene pour dessiner Don Lockwood. Cet acteur avait appris son art dans des beuglants, non

pas avec son frère, mais avec son ami Cosmo. Il était inséparable de ce pianiste comme Kelly l'avait été de Dick Dwenger, comme il l'était de Stanley Donen. Il avait débuté devant les caméras comme casse-cou, épris d'exploits physiques. Il se souciait de dignité. Il ne se prêtait pas au jeu des amours publicitaires et aimait une jeune fille simple. Dans un premier état du scénario figuraient des traits plus mordants : pas plus que Gene, Don ne restait indifférent à sa carrière, laissant parfois ses ambitions ou le culte de son image prendre le pas sur son amour : « Vous n'êtes amoureux de personne d'autre que de vous-même. Vous vous servez de tout et de tous, pourvu que cela favorise vos desseins³ », lui disait son amante trahie. Cette caricature ne convenait pas à la tonalité de l'œuvre : Pal Joey n'y avait pas sa place. Don Lockwood est un artiste qui doute non seulement de son avenir, mais de son talent ; cette perplexité mêlée d'inquiétude évoque l'état d'esprit de Kelly : il devine qu'il ne pourra rester au sommet de sa forme ; il n'a pas retrouvé sa sveltesse d'avant la guerre ; *Chantons sous la pluie* montrera qu'il n'a rien perdu de son aisance ni de son agilité, mais le tranchant et la plénitude de son geste n'ont plus tout à fait l'évidence qu'ils atteignaient dans *Un Américain à Paris* ; les inventions chorégraphiques surprennent moins. Son budget un peu inférieur le confirme, l'ambition artistique qu'affiche le film est d'ailleurs plus modérée, bien que celle de Kelly ne le soit pas. Hollywood et Broadway remplacent Paris et ses peintres, des chansons vieillottes succèdent à Gershwin, le finale dure douze minutes environ. Mais le charme de l'ouvrage croît avec les années, parce que c'est une autobiographie du cinéma : la MGM y recycle ses décors et ses costumes, y cite ses chansons ; ce film moderne, parlant et en couleurs y dépeint la mode des Années folles, les divas abusives, les studios, les trucages, un producteur qui ressemble à Arthur Freed, un réalisateur colérique inspiré de Busby Berkeley ; la comédie musicale colorie les images de son passé.

Quant à Donen, s'entendait-il déjà aussi mal avec Kelly qu'il le soutiendra plus tard ? Dès les premiers jours de la préparation, il s'était engagé dans le projet, alors qu'il aurait pu poursuivre seul sa carrière : le succès de *Mariage royal* lui permettait de refuser une tâche qu'il eût jugée trop pénible. Gene fait une brève apparition, à titre amical, dans la comédie que Stanley dirige en 1950, *Love Is Better than Ever*. Ils s'associèrent sans tergiverser pour *Chantons sous la pluie*. Freed n'avait pas davantage hésité. À l'en croire, Gene fit équipe avec Donen dès qu'ils eurent en main le scénario que ce dernier jugeait alors épatant. Ils conçurent ensemble chaque plan, mais il leur arriva ensuite de travailler chacun sur son plateau⁴.

Arthur Freed souhaitait confier à Oscar Levant le rôle du confident du héros, le pianiste Cosmo. Une version du scénario présentait même l'idée de lui faire jouer un morceau. Cependant, comme Kelly, les scénaristes préféraient que le personnage pût danser⁵. De plus, les deux hommes entretenaient amicalement un différend esthétique : Levant jugeait un peu démagogiques les goûts de Kelly⁶. On trouva donc un stratagème pour écarter le pianiste. Gene avait d'ailleurs remarqué les dons comiques et chorégraphiques que Donald O'Connor manifestait dans une vingtaine de productions brouillonnes de Universal.

Funambule échevelé, venu du cirque et du music-hall, acteur de cinéma depuis l'âge de douze ans, il avait à son actif, depuis plusieurs années, quelques numéros très brillants. Kelly allait trouver en lui, pour la première fois, un partenaire masculin qui fût à sa hauteur : ses bonds égalaient les siens. Il est inhabituel qu'une vedette se donne ainsi un rival en son propre domaine. Coïncidence éloquente, ce garçon avait l'âge de Donen, à un an près : il sera le double amical de Don. Les cinéastes voulaient, en dépit des vœux du producteur, soucieux de faire valoir ses œuvres, réussir un film de danse et intégrer le burlesque à la chorégraphie. Les acrobaties d'O'Connor, dans « Make Them Laugh » n'étaient pas prévues dans les premiers projets : Kelly et Donen demandèrent donc à Freed une chanson, parente de « Be a Clown » que Cole Porter avait composé pour *Le Pirate*⁷. « Make Them Laugh » en fut la jumelle. De même pour le charivari qu'O'Connor mène avec Gene, « Moses Supposes », Betty Comden et Adolph Green écrivirent des paroles nouvelles, sur une musique de Roger Edens⁸. La scène de clownerie résulte d'un travail typique des méthodes de Kelly : O'Connor essayait des gags, des grimaces, des effets loufoques devant Carol Haney et Jeannie Coyne, dont le rire guidait la préférence ; Gene arrêta son choix, organisant les fragments⁹. Ainsi, il saisit en l'autre — O'Connor —, considéré comme saltimbanque authentique, la figure du pitre et de l'acrobate qui est la sienne depuis longtemps et qu'il réendossera dans *Invitation à la danse*. Pour l'heure, il puise dans le florilège de bouffonneries que ses complices féminines ont empruntées à cet alter ego. Il se donne ainsi un matériau à élaborer. Puis il classe ses notes et, la plume à la main, bâtit une continuité. C'est sa souveraineté d'auteur.

Les duos d'O'Connor et de Kelly sont les grands moments de danse du film. « Fit as a Fiddle » reprend, avec un surcroît de virtuosité, le style vif et large du numéro initial de *Match d'amour*, en nouant plus étroitement les gesticulations et les postures des deux personnages. La camaraderie s'exprime mieux encore dans « Moses Supposes » : simultanés et identiques, les gestes de l'un coïncident avec ceux de l'autre en dépit de leur rapidité, de leur diversité, de leur caractère imprévisible. Cet unisson n'implique ni émulation ni imitation ; un professeur de diction en est la victime impuissante. Il se fige, alors que son élève et le visiteur ont su énoncer toutes ses phrases pièges ! De temps à autre, Cosmo jette un regard à Don, et plus rarement Don à Cosmo : pour le plaisir de la complicité, pour se féliciter d'un accord tout en le vérifiant, avec une nuance d'admiration de la part de Cosmo. À l'heure où le cinéma commence à parler, cette entente oppose à la vaine élocution une harmonie muette et joueuse à laquelle le virtuose de l'allitération s'avère incapable de prendre part. Sans utiliser plus de deux des quatre murs de la pièce, la mise en œuvre filmique alloue une merveilleuse liberté de mouvements en variant les angles plus que Donen ne le faisait d'ordinaire. Pour Gene, ces deux scènes portaient une jouissance rare, celle de l'égalité : ne pas être dépassé par celui qu'il considérait comme le meilleur danseur de Hollywood depuis Fred Astaire.

Quant à Debbie Reynolds, elle avait dix-huit ans, l'âge d'être élue par Kelly.

Elle avait figuré dans deux productions MGM. Gene et Stanley avaient remarqué sa vivacité lorsqu'elle chantait « Aba Daba Honeymon » avec Carleton Carpenter dans *Les Heures tendres*. Mais elle a proposé au cours d'entretiens et dans ses souvenirs une autre histoire : elle aurait été imposée par Mayer, au grand dam de Kelly qui démentit puis confirma cette version^{10, 11}, difficile à admettre. Mayer ne s'ingérait guère dans les affaires de Freed ; la plus grande partie de son pouvoir était passée aux mains de Scharf ; Gene ne pouvait qu'être enchanté de trouver une élève, bonne en gymnastique et ancienne Miss Burbank. Mais quelle raison aurait-elle eue de mentir ? Au moins une : fournir à une bourde plaisante un contexte qui en augmente le relief. Au danseur qui lui demande d'exécuter un « Maxie Ford », elle répond qu'elle ne connaît pas cette voiture ; il s'agit d'une facile combinaison de pas. Il est possible que Kelly ait admis son récit par courtoisie : en tout cas, Debbie lui plut, sur ordre de Mayer ou non. Ce fut une apprentie infatigable. Sous sa surveillance sévère, sous la conduite d'un maître de claquettes, avec l'aide de Carol Haney et de Jeannie Coyne, qui la familiarisaient avec les tournures préférées de ses partenaires, elle progressa vite. Au moins cinq heures d'entraînement par jour et parfois huit ou dix¹² !

En même temps qu'il travaillait à la chorégraphie, Kelly révisait minutieusement le scénario en compagnie de Donen. Conçues au cours de ces lectures ou pendant le tournage, la plupart de leurs corrections sont des simplifications. Don n'a pas besoin de découper le gâteau pour que Kathy en jaillisse. Inutile d'expliquer pourquoi il n'a pu la retrouver. Sa déclaration d'amour à la jeune fille se déroulera sur un plateau vide et non devant une succession de décors. D'abord assignée au trio formé par Debbie Reynolds, Kelly et O'Connor, la chanson « Singin' in the Rain » conviendra à un solo de Gene Kelly ; heureux d'avoir imaginé comment sauver un navet, le trio chantera allègrement « Good Morning » ! Le producteur, Cosmo et Don ne se livreront pas à un long manège avant de lever le rideau qui cachait Kathy en train de prêter sa voix à Lina Lamont. Quant à l'affiche devant laquelle Don et Kathy s'embrassent au dénouement, pourquoi annoncerait-elle un autre film que *Chantons sous la pluie*¹³ ? Comme les scènes nouvelles qu'entraînait le remplacement de Levant par O'Connor, ces modifications donnent au spectacle une allure plus vive. Il arriva à Stanley Donen de le regretter : les personnages sont faibles, pensait-il, le public n'a pas le temps de respirer et le finale est trop long¹⁴. Ce repentir tardif suggère que Kelly souhaite ces ellipses au profit de la danse. Car Donen concevait la concision narrative selon la norme du parlant où les actes et les répliques enrichissent les caractères, et Kelly envisageait la structure des tempos à la façon de l'art muet qui permet de s'attarder sur des scènes exquises et de précipiter les événements triviaux. Les passages musicaux occupent plus de 40 des 113 minutes de projection ; encore deux numéros furent-ils éliminés au montage, sans doute par Arthur Freed : ces deux solos ralentissaient le rythme puisque Don et Kathy y chantaient des sentiments déjà connus du public.

La longue séquence de pastiche et le finale ont un aspect très composite, de

manière à éviter la monotonie : ce ne sont pas des ballets. Dans la première, le montage et la photographie prennent le pas sur la chorégraphie ; Donen a probablement élaboré ces imitations multiples du cinéma chantant de 1930 : il y mettait une intention parodique. Mais, aux yeux de Kelly, elles ébauchaient une mise en question de son art. Car ce joyeux charivari doit moins à la danse qu'à la diversité des matériaux, au collage d'images bizarres, à une revue de mode enchâssée dans une farandole ; favorisé par la variété des inspirations, des dispositifs, des trucages, l'éclat des couleurs donne un sentiment irrésistible d'actualité : en s'amusant des débuts du parlant, *Chantons sous la pluie* fait l'éloge d'un autre progrès technique encore neuf en 1952 : le Technicolor. Le finale, « The Broadway Melody », reprend ce principe de dissémination des passages dansés ; Kelly a imaginé le livret, qu'il jugeait long mais impossible à abrégé ; il revendique l'idée d'avoir choisi pour partenaire une ballerine peu connue, Cyd Charisse¹⁵. Au début et à la fin, ou dans l'évocation ironique de la carrière du héros, les enseignes lumineuses des théâtres, un tapis roulant, la brièveté des épisodes et le défilé rapide des décors, le trucage qui, pour finir, hisse tout près de la caméra Kelly immobile et souriant, concourent plus que la danse au mouvement et à la variation de l'espace ; dans ce cadre s'insèrent deux versions hardiment contrastées, mais également sensuelles, du pas de deux qui unit Kelly et Cyd Charisse, l'une canaille et plaisante, dans un bar clandestin où Scarface fait la loi, l'autre en rêve, nuptiale, dans une perspective infinie, où un long voile blanc, héritage d'Isadora Duncan, s'envole ou se noue autour des amants. Cette double chorégraphie est un des moments modernes de l'œuvre de Kelly ; il avait d'ailleurs souhaité confier le rôle féminin à Carol Haney, disciple déhanchée et pétulante de Jack Cole, mais Freed la jugeait trop plébéienne : c'est ainsi que survint Cyd Charisse, plus noble et plus classique ; Carol Haney la fit répéter de bonne grâce¹⁶. L'antithèse entre son allure brusque et provocante dans la première scène et sa grâce voluptueuse dans la seconde possède un attrait magique ; la gestuelle de Kelly, énergique jusqu'à la brutalité avec la femme fatale, devient caressante avec la beauté virginale : rien n'y fait, l'une et l'autre le quitteront. Les thèmes sont bien les siens ; la netteté du contraste confirme le dessein de construire : symétrie ou opposition, concision narrative, effets de foule, bigarrure remplissent dans le finale des fonctions décisives. Le chorégraphe est cinéaste, la mise en scène anime des corps inanimés, tout appartient à l'aventure du rythme. Cette frénésie est nouvelle ; elle est séduisante. Mais ne dénote-t-elle pas aussi une forme d'impatience devant le déroulement du ballet ? Une cadence immanente et omniprésente n'y submerge-t-elle pas le geste simple et parfait ? En cela elle présage *Invitation à la danse*. La dispersion des valeurs de la danse se manifeste aussi dans la discontinuité de « Make Them Laugh » ou dans la pertinence énigmatique de « Moses Supposes » : en faisant de Don Lockwood un artiste qui doute, les scénaristes ne croyaient pas si bien peindre Gene Kelly.

La cohérence de l'œuvre de Kelly et de Donen s'affirme. Dans « Broadway Melody », comme dans *Un jour à New York*, la même chanson se retrouve sur diverses scènes plus ou moins chic, un rêve est enchâssé dans le spectacle, qui

n'est d'ailleurs que la représentation imaginaire d'une séquence encore en projet. À « Make Way for Tomorrow » (*La Reine de Broadway*), « Good Morning » emprunte la fantaisie de ses inventions, l'usage déplacé des accessoires et, dans un intérieur qui s'étend trop pour être vrai, le cheminement des joyeux drilles ; la partition cite la fanfare des pompiers d'*Un Américain à Paris* et les paroles sont devenues polyglottes. Cyd Charisse, nouvelle Louise Brooks, sera la femme intouchable, mais Don Lockwood fait aussi, sous la pluie, deux doigts de cour à une effigie de baigneuse, hors d'atteinte dans sa vitrine. Le duo amoureux, « You Were Meant for Me » prend la tournure hésitante de « Our Love Is Here to Stay » (*Un Américain à Paris*) avant d'adopter le pas de promenade de « Main Street » (*Un jour à New York*) ; sa genèse ressemble à celle du jeu avec le journal dans *La Jolie Fermière* : en compagnie du décorateur, Kelly cherchait un cadre propice dans le dédale des rues et des bâtisses MGM, quand son choix s'arrêta sur un plateau vide, propre à satisfaire son désir de confronter ses gestes avec du réel brut et à manifester l'usage que la déclaration d'amour fait de la fiction. Comme dans *Escale à Hollywood*, comme dans la grange vide de *La Jolie Fermière*, le sentiment s'accomplit dans le monde que produit la danse, mais cette fois, plus que jamais, le merveilleux ne prend forme qu'au moyen du cinéma, dont l'empreinte transparaît dans toutes les scènes musicales¹⁷. Préoccupation commune aux deux auteurs, ce recours sincère au songe et au mensonge prendra dans leurs œuvres à venir une signification différente, plus inquiète chez Donen, plus romanesque chez Kelly.

Le numéro central, « Singin' in the Rain », illustre la conciliation de leurs styles dans la chorégraphie et la mise en scène. D'abord établir le thème, c'est la règle de Kelly : Don déclare chanter et danser sous la pluie. La conclusion le rappelle : avant de s'éloigner, il avoue au policier prêt à gronder : « Je chantais et dansais sous la pluie. » Entre-temps se développe une relation de plus en plus intime avec la matière : la pluie, la joie de l'averse, parapluie fermé, le flic-flac des pas sur le sol, le ruissellement sur le visage, le jeu avec la gouttière, les embruns que soulèvent les pirouettes sur la place, parapluie ouvert au bout des bras, au paroxysme de la dilatation du corps et de son emprise sur l'espace, puis le plaisir de patauger dans le caniveau et les flaques, d'éclabousser et enfin de projeter du pied des trombes d'eau, jusqu'à l'arrivée du policier. Les techniciens s'étonnèrent du soin avec lequel Kelly et Donen disposaient les trous et les nids-de-poule dans le décor, afin que le désordre manifeste la présence de ce partenaire liquide : Kelly ne danse pas seulement sous la pluie, il danse avec la pluie. Suivant une progression constante, les gestes enfantins se multiplient, mais la fantaisie se termine sur la disparition au bout de la rue, dans la nuit. Cette composition romantique, où la joie sentimentale triomphe de l'orage, appartient sans doute à Kelly, mais l'alternance des mouvements latéraux et des changements de profondeur, le montage qui passe toujours d'un cadrage rapproché à une vue plus éloignée, la variation incessante de la distance entre la caméra et le soliste sont l'indice d'une collaboration minutieuse, où Kelly et Donen expriment toutes les nuances de leur sentiment de l'espace. La danse occupe sept plans qui se

terminent tous sur la plus grande proximité entre Don et l'objectif : Kelly était très attaché à cette forme de dynamisme lancé sans violence à l'assaut du spectateur¹⁸.

Le personnage de Lina Lamont, que Comden et Green avaient imaginé en pensant à leur partenaire d'autrefois, Judy Holliday, est interprété avec un bel aplomb dans la bêtise par Jean Hagen ; Debbie Reynolds ne manque ni de vivacité ni de sensibilité ; Gene Kelly montre combien son jeu pouvait être riche et souple ; il se répartit ici en trois registres sans présenter d'hiatus : la caricature des acteurs du muet, l'élégance affectée de la vedette à la ville et un naturel affable. Quant à Donald O'Connor, ses grimaces sont si folles qu'elles n'ont rien de vulgaire et il sait aussi rester détendu. Le mérite de cette direction d'acteurs sans contrainte ni excès revient sans doute à Donen, très serein près de la caméra. Car Kelly s'abandonnait parfois à des colères brèves et violentes, telles que nul n'en a signalé lors des tournages précédents. Partagé entre sa courtoisie tutélaire et ses inquiétudes, il lui arrivait même de prendre à partie un tiers pour laisser éclater son courroux sans se fâcher avec l'acteur qui l'agaçait ; il put même gourmander O'Connor quand c'était lui qui se trompait, puis lui reprocher de ne pas avoir protesté¹⁹ ! Car la joie débordante et la réussite de *Chantons sous la pluie* ne l'empêchaient pas de douter : de lui-même sans doute, mais aussi de la forme que devait prendre la danse universelle dont il rêvait. Autant qu'un chef-d'œuvre, *Chantons sous la pluie* est un champ de recherches, mais l'étude n'a pu s'achever : qu'aurait été le finale si Donald O'Connor, requis par la télévision, avait pu y participer comme Kelly le souhaitait²⁰ ? L'expérience s'était arrêtée à la fragmentation du mouvement chorégraphique, à la dispersion des valeurs de la danse. Cette tendance satisfaisait le désir de changer le monde en branle ou en galop, mais elle menaçait l'intégrité et la continuité du geste dansant : c'est une contradiction que Kelly affrontera sans la résoudre dans *Invitation à la danse*. Il avait aussi des raisons plus nettes de s'alarmer. Le tournage venait de commencer, le 18 juin 1951, lorsque Mayer quitta la MGM, abandonnant le pouvoir à Dore Schary, qu'on savait moins bien disposé à l'égard des films musicaux. La gaieté de *Chantons sous la pluie* découle d'une volonté, non d'une humeur. La vie y est représentée avec tant d'allégresse qu'on oublie qu'elle est passée. Ce qui concerne le cinéma est, en revanche, marqué par la désuétude : Hollywood se donne pour archaïque ; la crise des années 1930 fait écho à celle que provoque la télévision dans les années 1950²¹.

Pendant quelques jours de septembre 1951, Kelly se partagea entre l'achèvement de « Broadway Melody » et les répétitions de *Huckleberry Finn*, comédie musicale dont Freed avait confié la mise en scène à Minnelli : Danny Kaye et lui devaient interpréter deux fripons, le Duc et le Dauphin²². Mais Kaye jugeait son rôle trop secondaire et le surcroît de travail donnait la nausée à Kelly²³. La réalisation fut interrompue. Elle ne fut jamais reprise : lorsque *Chantons sous la pluie* fut achevé, les deux acteurs avaient d'autres projets.

Chantons sous la pluie fut un succès public et critique. Mais en Amérique il ne fut pas considéré à l'époque comme le chef-d'œuvre qu'il est. Il n'obtint pas le

moindre oscar. C'est l'Europe qui en fit un classique.

1. Tony Thomas, *op. cit.*
2. Earl J. Hess et Pratibha A. Dabholkar, *Singin' in the rain, The Making of an American Masterpiece*, University Press of Kansas, Lawrence, 2009.
3. Cité par Earl J. Hess et Pratibha A. Dabholkar, *op. cit.*
4. Hugh Fordin, *op. cit.*
5. Earl J. Hess et Pratibha A. Dabholkar, *op. cit.*
6. Oscar Levant, *op. cit.*
7. Hugh Fordin, *op. cit.*
8. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
9. Earl J. Hess et Pratibha A. Dabholkar, *op. cit.*
10. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.* Earl J. Hess et Pratibha A. Dabholkar, *op. cit.*
11. Stephen M. Silverman (in *Dancing on the Ceiling, Stanley Donen and his movies*, Alfred A. Knopf, 1996) ne mentionne pas la source de la confirmation de Kelly, qui date de 1991, mais il rapporte que Donen assurait que les deux metteurs en scène avaient choisi Debbie Reynolds.
12. Clive Hirschhorn, *ibid.* ; Earl J. Hess et Pratibha A. Dabholkar, *ibid.*
13. Earl J. Hess et Pratibha A. Dabholkar, *op. cit.*
14. Stephen M. Silverman, *op. cit.*
15. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
16. Jean-Claude Missiaen, *Cyd Charisse, de la danse classique à la comédie musicale*, Henri Veyrier, Paris, 1978.
17. Earl J. Hess et Pratibha A. Dabholkar, *op. cit.*, et Franco La Polla, *Stanley Donen/Gene Kelly, Cantando sotto la pioggia*, Lindau, Turin, 1997.
18. Earl J. Hess et Pratibha A. Dabholkar, *op. cit.*
19. Curtis Lee Hanson, *op. cit.*
20. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.* ; voir aussi Earl J. Hess et Pratibha A. Dabholkar, *op. cit.*
21. Franco La Polla, *op. cit.*
22. Earl J. Hess et Pratibha A. Dabholkar, *op. cit.*
23. Vincente Minnelli, *op. cit.*

Une malheureuse évasion

Un mirage fiscal et les désillusions commencèrent ! Soucieux d'encourager la pénétration des États-Unis dans le monde, le Congrès vota en décembre 1951 une loi qui dispensait d'impôt sur le revenu tout citoyen qui serait absent du pays pendant dix-sept mois consécutifs¹. Kelly, qui aimait l'argent, désira profiter de cet avantage. Cette fois la décision était la sienne ; elle fut malheureuse. Il avait pourtant plusieurs raisons de quitter Hollywood. Son épouse ne pouvait espérer y faire carrière. Lui-même n'avait-il pas épuisé les commodités que le studio pouvait offrir à ses desseins ? L'Europe lui plaisait, enfin. Il pensait y composer librement le ballet cinématographique dont il rêvait. En montrant *Les Chaussons rouges* aux dirigeants de la MGM, il avait fini par les convaincre, non seulement d'accepter le finale d'*Un Américain à Paris*, mais aussi de financer cette aventure². La firme avait intérêt à cet exil : une loi anglaise lui interdisant de rapatrier la totalité de ses gains, les autorités françaises adoptant une attitude semblable, elle voulait en investir une partie sur place. Elle obtint que Kelly se prêtât pour deux films à cette entreprise : sa présence suffirait à leur donner du lustre. La combinaison était trop ingénieuse pour donner de bons résultats.

Gene arriva en Europe par avion à la fin décembre 1951. Il devait endosser de nouveau l'uniforme dans une sombre histoire de marché noir et de complot nazi, située dans l'Allemagne de 1947, *Le diable fait le troisième* (*The Devil Makes Three*, 1952) dont la réalisation avait été confiée à Andrew Marton. Cet homme à tout faire dut attendre que sa vedette achevât de se remettre d'une ablation de l'appendice : opéré dans une clinique parisienne, Kelly se reposa à l'hôtel Lancaster, puis à Klosters. Au début du mois de mars 1952, Betsy et Kerry, venues sur l'*Île-de-France*, le rejoignirent à Munich accompagnées de Lois McClelland, de Jeannie Coyne et de Carol Haney, et le tournage commença. Puis Betsy gagna Paris avec Kerry, qui y fréquentait l'école du Père Castor. Craignant la rigueur de l'Éducation nationale, ses parents avaient choisi cet établissement fondé par l'éditeur d'albums enfantins et où l'éducation musicale et l'apprentissage du mouvement, sous l'égide de Jean-Michel Guilcher, un élève de Miss Pledge, enrichissaient un enseignement sans contrainte. Betsy n'aimait pas les Allemands³ ; au contraire il arriva à son mari, indigné des insultes lancées aux vaincus par des Américains dans une brasserie, de prendre leur défense à coups de poing⁴. Après Munich, Salzbourg et Berchtesgaden, le film fut achevé en France, où Gene retrouva une maison, sa famille, sa secrétaire et un studio pour danser avec Carol Haney et Jeannie Coyne quand il ne tournait pas⁵. Il se plaisait là, près de Chartres, sur les bords de l'Eure, dans la luxueuse villa du Moulin de la Roche, à Saint-Prest, où l'on passait des jeux au sport ou aux promenades, mais il avait aussi des raisons fiscales de retarder son départ pour Londres ; et il travaillait à son grand projet⁶.

Il n'avait pas détesté retrouver un rôle purement dramatique, voisin de celui

qu'il avait tenu dans *La Main noire*, et il le remplît sans excès de raideur ; il savait le budget maigre ; mais la propagande antinazie avait pu l'intéresser et le nom du scénariste l'abuser : ce Jerry Davis avait collaboré au dernier drame de Betsy Blair — mais auparavant à deux comédies musicales fort sottes. Or il s'aperçut que le scénario était faible et demanda en vain qu'on le modifiât⁷. Au regard de sa carrière, le pire était sûr : le public américain ne pouvait plus l'imaginer ailleurs que dans un film musical de prestige. L'ouvrage appartenait au filon allemand que Hollywood exploitait après la guerre. Son mérite était de témoigner d'une certaine curiosité pour une nation écrasée : c'est ce que soulignaient les *Cahiers du cinéma*⁸. Mais il passa inaperçu en Amérique. Que Kelly en ait été déçu, marque bien qu'il vivait dans l'incertitude. Car il n'avait rien à espérer du *Diable fait le troisième*. Devait-il songer à autre chose qu'à son ballet cinématographique ?

En avril, toute la famille s'installa à Londres, à l'hôtel Savoy. Betsy fut bientôt amenée à faire de fréquents séjours à Paris. Exilé volontaire comme les Kelly, Anatole Litvak, qui l'avait dirigée dans *La Fosse aux serpents*, l'engagea en effet pour enseigner l'anglais à Dany Robin, vedette d'*Un acte d'amour*. C'était l'histoire d'une idylle éphémère entre un soldat américain et une jeune Française. Entre ce mélodrame et *Un Américain à Paris*, inutile de chercher une ressemblance ; mais on trouve parmi ses acteurs Barbara Laage, que Kelly dirigera quelques années plus tard dans *La Route joyeuse*. Betsy s'étonnait que Gene l'eût laissée partir. Elle avait vaguement conscience de s'éloigner pour de bon. Avec lui, sa vie familiale et sexuelle était heureuse ; sa vie sentimentale et professionnelle ne l'était pas : un peu coquette, mais inquiète et droite, elle jugeait insolentes l'admiration mondaine et l'aisance financière dont elle jouissait. Il lui tardait de s'accomplir : elle approchait de la trentaine et Gene n'aimait en elle qu'une jeune fille insouciant. Il refusait tout crédit aux rumeurs qui insinuaient qu'elle était bien proche de Litvak. Il se consacrait tout entier à son travail, d'autant plus qu'il n'arrivait à rien. C'est au cours d'une soirée parisienne, après avoir dîné à la terrasse du Flore avec Louis Daquin et le directeur de l'IDHEC qu'elle se laissa emporter par le romanesque révolutionnaire et passa la nuit avec un héros communiste de la Résistance. Cette liaison se prolongea pendant plus d'un an ; elle demeura secrète⁹.

Gene Kelly avait quitté Hollywood afin de réaliser une œuvre qui fût entièrement personnelle. Si Arthur Freed en demeurait le producteur, lui-même entendait prendre tout en main. Or il n'avait ni toutes les qualités ni toutes les compétences requises. La patience et la prévoyance lui manquaient. Homme d'attente et de protestation, maître de ses choix artistiques, il n'avait jamais aimé prendre des décisions pratiques. Son projet était incertain et contradictoire. Un long métrage muet, où la musique et la danse seraient les seules formes d'expression ? Mais le diviser en quatre pièces indépendantes, n'était-ce pas s'avouer par avance vaincu ? Chacun des ballets aurait été à peine plus long que celui d'*Un Américain à Paris*. L'un devait se dérouler dans un cirque, un autre avoir un tour moderne, un troisième illustrer des chansons, le dernier employer des enfants¹⁰. Cette ébauche confirme les goûts de Kelly sans rien définir. L'unité

de l'ensemble ne tient qu'au culte du moi : il figurait dans chacune des sections.

Le thème du cirque, cher au Symbolisme et au cinéma des années 1920, comporte une manifestation véhémence de la vie et de la mort comme faits corporels : ce sujet sera le premier à se préciser. Avant son départ de Los Angeles, Kelly avait été ébloui par une rencontre avec Gian Carlo Menotti¹¹. Ils avaient le même âge et une intention commune : diffuser l'innovation artistique dans les divertissements populaires. De son opéra, *The Medium*, créé à l'université Columbia en 1946, Menotti avait fait un spectacle de Broadway, puis un film ; il songeait à utiliser la télévision. Il évoqua avec Kelly l'exemple de la *commedia dell'arte* : l'épisode du cirque en gardera la trace. Le ballet moderne prit ensuite la forme d'une version de *La Ronde* d'Arthur Schnitzler, dont l'adaptation de Max Ophuls, sortie en 1950, avait souligné les mérites. Mais quelles chansons choisir pour le troisième épisode ? Puis le conte enfantin se mua en rencontre de la vie et du dessin animé, à la manière d'*Escalade à Hollywood*. C'est dire que Kelly ne parvenait ni à arrêter son projet ni à en préserver l'originalité. En Californie, il n'avait jamais pris l'initiative d'une œuvre importante, il avait saisi les occasions, imposé ses goûts et son style, mais son invention chorégraphique naissait toujours d'une nécessité et se nourrissait de contraintes. Il y avait ceci de téméraire dans sa nouvelle aventure qu'elle ne rencontrait aucun obstacle : ses plus belles danses n'avaient-elles pas répondu à la résistance des choses ? À Munich, en France, quand il réfléchissait à son ouvrage, et même à Elstree, dans les studios MGM où Freed avait prescrit que se déroulat le tournage, les difficultés ne tenaient qu'à des lacunes. Les appuis lui manquaient. Mais surtout les controverses. Seul avec son chef-d'œuvre à venir, absolu et inconsistant, il demandait parfois de l'aide à Hollywood, mais refusait d'en différer la réalisation pour jouer dans *Brigadoon*, comme son producteur le lui proposa¹².

Invitation à la danse résulte d'une suite d'indécisions. Malcolm Arnold avait été engagé pour écrire la partition du second épisode, intitulé « Ring Around the Rosy », où un bracelet passe de poignet en poignet. Ce fut André Previn qui la composa après coup, en veillant à maintenir la coïncidence avec ce qui avait été filmé sur la musique d'Arnold ou le comptage effectué par Carol Haney. Nora Kaye, étoile du New York City Ballet, devait incarner l'amante du funambule dans « Le Cirque », mais Kelly découvrit à Paris Claire Sombert, une ballerine gracieuse et suave, encore peu connue et qui avait dix-huit ans, l'âge qu'il aimait : c'est elle qui dansera avec Igor Youskevitch le charmant duo de cet épisode ; il proposa alors à Nora Kaye le rôle de la Prostituée qui serait sa partenaire dans « Ring Around the Rosy » : elle refusa ; faute de pouvoir engager Zizi Jeanmaire, on recruta Tamara Toumanova, vedette de l'Opéra de Paris et de la troupe du marquis de Cuevas : comme il ne put lui imposer son style, Gene dut ralentir le tempo de leur pas de deux ; on croirait une version édulcorée de « Slaughter on Tenth Avenue » et l'aspect âpre de la jeune femme ne rend guère vraisemblable qu'il lui abandonne le précieux bijou¹³. Kelly s'intéressa à une autre jeune ballerine française, Claude Bessy : elle n'avait pas vingt ans et figurait dans plusieurs entrées des *Indes galantes*, en juin 1952, à l'Opéra ; il la convoqua pour

une audition, l'invita à lui montrer son art et à s'essayer au jazz, puis il lui confia le rôle du Modèle dans « Ring Around the Rosy » : elle y danse si peu qu'elle jugea tout cela absurde¹⁴. Autant que des incertitudes du cinéaste, l'affaire témoigne de son sentiment que la danse n'a pas de frontières : le Modèle casse la croûte sans interrompre sa variation, avec une aisance stupéfiante. L'emploi de professionnels de la scène entraînait pourtant des difficultés : le ciment les épuisait, ils avaient du mal à se situer par rapport à la caméra, ils se sentaient captifs des repères qui définissaient leur trajectoire.

Ces infortunes ne sont pas la cause de l'échec artistique du film : ils en manifestent la nécessité. Le tournage n'avancait pas, les incidents se multipliaient. Lela Simone, qui coordonnait la production et servait d'intermédiaire entre Kelly et Freed, incriminait l'incompétence des techniciens, l'insuffisance des équipements ; Freed n'en croyait pas un mot, et la qualité du cinéma anglais lui donne raison ; il continuait d'encourager Kelly¹⁵. Un dilemme paralysait l'invention de celui-ci : la danse exige des développements et des répétitions ; la pantomime dramatique suppose des gestes singuliers et définitifs : ou bien la chorégraphie devait disparaître dans l'enchaînement des actions ou bien elle se constituait contre lui. Comment surmonter cette antinomie ? Tantôt la représentation relève du mime, tantôt une danse arrête sa progression. « The Circus » retrouve les ruses de l'art muet : donner un bouquet, c'est déclarer son amour. Peut-être inspiré par *Les Enfants du paradis*, Kelly revêt le costume du Pierrot de Deburau, ou du Gilles de Watteau. Les figurants viennent de la commedia dell'arte et le style visuel emprunte à la peinture vénitienne du XVIII^e siècle. Mais pourquoi Pierrot danse-t-il avec les clowns ? Pourquoi prolonger le pas de deux qui excitera sa jalousie ? Pour faire sa place à la chorégraphie. De même dans « Ring Around the Rosy », seule l'intention de confronter plusieurs styles justifie les intermèdes : la danse de Tommy Rall est de pure démonstration ; celle de Kelly avec Tamara Toumanova ne manque pas seulement de fraîcheur et de sensualité, elle exclut jusqu'à la signification d'un rapport : à quoi le marine perd-il son temps ? Pourquoi faudrait-il qu'il rémunère la prostituée d'un air désabusé ? Des artifices pitoyables tentent parfois de masquer la disparate qui sépare la danse de la pantomime : l'usage de l'accélééré, mais surtout la simplicité abusive de l'argument. Meurtri par les amours de la Danseuse et du Funambule, Pierrot se laisse consoler par la belle ; lorsqu'il craint d'éveiller la jalousie de son rival, il décide de risquer sa vie sur le fil. Cette réaction est plus claire que vraisemblable. La mise en scène ne manque cependant pas de qualité ; une vive rupture survient dans l'éclairage et les cadrages : soudain le câble semble interminable dans une nuit grisâtre ; le pitre au visage enfariné tombe et vient mourir sur une cape rouge sang. L'iconographie romantique surgit dans la rêverie symboliste et la brise. Dans un spectacle enveloppé d'illusion, de fiction, de rêve — et c'est sa faiblesse —, voilà le seul moment où le corps d'un danseur rencontre une hostilité, mais c'est celle du vide. Comme il l'avait fait dans *Le Pirate*, Kelly marcha sur ce fil, à six mètres au-dessus du ciment¹⁶ ; il n'alla pas jusqu'à tomber. On comprend à l'instant qu'il évoque sa propre ambition fatale et

qu'il démontre son échec esthétique autant qu'il le dépeint : il est le Pierrot éconduit et misérable, le maladroit qui relève une impossible gageure, il est aussi l'auteur d'une fable trop gauche pour ne pas susciter la compassion. « *Direction and choreography by Gene Kelly* », ce fut sa signature : comme si l'invention chorégraphique était parvenue à achever la mise en scène ! Malgré ses redondances, malgré ses faiblesses ou à cause d'elles, « *The Circus* » est son testament artistique, faute d'être le manifeste d'un nouveau projet. Le traitement pictural y domine l'opposition entre la figure du pitre, qu'il s'attribue, et celle de son rival, l'élégant voltigeur qu'il avait été et qui emporte le cœur de la jolie ballerine : c'est dire que désormais le corps sera une image, qu'il a perdu son dynamisme souverain, après avoir tenté, grelots aux poignets et au chapeau, de devenir lui-même source de la musique, comme naguère avec la planche et le journal ; mais ce n'est qu'une allégorie, une figure composite à la manière d'Arcimboldo. La réalité n'entre pas dans la danse. De la recherche personnelle d'une chorégraphie universelle, *Invitation à la danse* aura conservé un aspect autobiographique : Pierrot mal aimé et mélancolique, marine éconduit par la jeune danseuse et qui tourne autour d'une fille, puis la paye sans devenir son client, mari qui voit se presser autour de son épouse une foule ridicule et qui, pour finir, consent à tout pourvu que les choses rentrent dans l'ordre, ce sont, qu'il le sache ou non, autant de visages de l'auteur.

Au mois de septembre, six mois après leur arrivée, le fisc anglais guettait Lela Simone et Gene Kelly, alors installés dans une maison à Londres. Pour échapper à sa rigueur en interrompant leur séjour, ils passaient les fins de semaine à Paris ; à Noël, ils se rendirent à Klosters, avec Betsy, Kerry, Jeannie et Lois. Gene y fut victime d'un accident de ski qui fit craindre pour son avenir de danseur, mais s'avéra sans gravité. Les enregistrements et les tournages de « *Popular Song* » ne respectaient plus le plan prévu. La paresse n'y était pour rien. Kelly et son équipe étaient épuisés¹⁷. Mais compromet-on un projet vital pour éviter de payer un impôt, quand on gagne un salaire de vedette ?

Les difficultés s'accumulaient autour du cinéaste ? C'est qu'il les accumulait. Son exigence rendait le climat détestable. Claire Sombert et Igor Youskevitch ne purent retenir leur rire à la mort de Pierrot : il fallut recommencer¹⁸. Les Américains ne voulaient pas reconnaître le talent du directeur anglais de la photo, Freddie Young. À Hollywood, Freed s'inquiétait au point d'écrire et de téléphoner, contrairement à son habitude : il jugeait que « *Ring Around the Rosy* » manquait de danse, que Kelly n'y intervenait pas assez et que les bribes filmées de « *Popular Song* » portaient la trace de trop nombreux « compromis » : le mot se veut amène, il est cruel. Kelly se défendait en alléguant une impasse : il ne disposait pas d'Astaire, d'O'Connor, de Nat King Cole, auxquels il n'aurait pu confier des rôles aussi brefs ; il ne voulait pas ralentir le rythme par sa présence¹⁹. L'argument est si faible qu'il est révélateur : était-ce son œuvre ou non ? Se sentait-il capable de l'achever ? Assurément, il n'y parviendrait pas à Londres.

Il fut d'ailleurs contraint de s'interrompre. Il lui restait une dette : il dut jouer dans l'adaptation de *Seagulls over Sorrento*, un drame qui avait connu le succès à

Londres : il fallait un acteur d'outre-Atlantique pour incarner l'Américain qui participe à une recherche scientifique menée par une équipe de marins anglais, agacés par sa présence. John et Roy Boulting dirigeaient l'opération. Avec un titre nouveau, *Crest of the Wave* (1954), le film ne plut pas davantage en Amérique que la pièce quelques années plus tôt. Gene ne s'en étonna pas. Il ne dénonça pas une manière de sabotage de ses entreprises.

Il se plaisait pourtant à Londres ; il fréquentait les pubs et les auberges de campagne. Avec Kerry, il remonta la Tamise en bateau jusqu'à Oxford ; Betsy, qui ne goûtait pas les joies de la nature sous la pluie les rejoignait le soir. Il surmontait son animosité d'Irlandais à l'égard de l'Angleterre. Le 2 juin 1953, jour du couronnement de la reine, perdu dans la cohue, il eut la surprise bouleversante d'entendre un haut-parleur inviter les assistants à entonner en son honneur « Singin' in the Rain ». La foule anglaise chanta sous l'averse et il eut le sentiment d'avoir « justifié son existence²⁰ ». Cet instant de bonheur témoigne de bien plus que d'une vanité comblée ; il encourage une vocation : pourvoir la danse d'une portée universelle. Oui, il aura tout fait pour produire et faire partager une perfection : ce fut sa vertu et sa politique.

Après un séjour à Paris, où il habite place Dauphine et se promène sur les quais en songeant aux amours de Jerry et de Lise, Kelly regagna Hollywood avec les siens, au début d'août 1953 ; la maîtrise d'*Invitation à la danse* lui avait alors échappé. Après dix-neuf mois passés en Europe, son œuvre restait inachevée. Déjà Freed avait choisi Jacques Ibert pour composer la musique de « The Circus » ; c'est Edens qui sélectionna les extraits de Rimski-Korsakov pour « Sinbad the Sailor », où Kelly, accompagné par le jeune David Kasday, entraînait dans un dessin animé. Pour ce morceau, il s'acquitta de son travail en homme du métier, respectant la coïncidence de ses gestes avec une image à venir ; mais le livret et la chorégraphie sont ternes : une fuite interminable et monotone, où les incidents se succèdent, toujours indifférents, en sollicitant la musique d'une manière qui paraît souvent abusive. Quant à « Popular Song », il ne fut plus question de le terminer.

Pourquoi le film ne fut-il pas distribué en 1954, comme il aurait pu l'être ? Kelly attribuait une part de sa déconfiture à ce retard : en 1957, quand les projections commencèrent, le public avait pris l'habitude, grâce à la télévision, du style gestuel le plus raffiné²¹. L'argumentation est spécieuse : la télévision n'ajoutait rien à l'idée de la danse qu'illustrait depuis dix ans le cinéma, et *Invitation à la danse* n'y ajoutait guère davantage. D'ailleurs, la MGM en différant cette sortie se contentait de mettre en pratique les préjugés qui avaient motivé d'entrée les réticences de ses dirigeants. Rien n'aurait pu les convaincre, un chef-d'œuvre moins qu'autre chose. Ils pensaient préserver la valeur marchande de leur vedette en ne montrant pas son naufrage. En 1957, après une suite de quatre insuccès, le risque n'était pas grand, et peut-être les nouveaux maîtres n'étaient-ils pas mécontents d'infliger à Freed autant qu'à Kelly une leçon d'humilité. *Invitation à la danse* n'en fut pas moins un fiasco éprouvant : en Amérique du Nord, le film rapporta moins du septième de ce qu'il avait coûté.

Gene Kelly avait outrepassé ses capacités artistiques : ce genre d'échec est le but inavoué et nécessaire du génie. Entre le moment où il avait commencé à concevoir son grand dessein et celui où le public manifesta son refus, six ans s'étaient écoulés. Il n'était pas romantique au point de récuser ce verdict. Il comprit que ses hautes ambitions artistiques étaient condamnées. Il le soupçonnait sans doute depuis son départ de Londres.

1. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
2. Michael Powell, *Une vie dans le cinéma*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Coursodon, préface de Bertrand Tavernier, Institut Lumière/Actes Sud, Arles, 1997.
3. Betsy Blair, *op. cit.*
4. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
5. Betsy Blair, *op. cit.*
6. Hugh Fordin, *op. cit.*
7. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
8. Jacques Nobécourt, « Le Fils du troisième homme », in *Cahiers du cinéma*, n° 19, janvier 1953.
9. Betsy Blair, *op. cit.*
10. Hugh Fordin, *op. cit.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
14. Claude Bessy, *La Danse pour passion*, J.-C. Lattès, Paris, 2004.
15. Hugh Fordin, *op. cit.*
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
19. Lettre d'Arthur Freed et réponse de Gene Kelly, citées par Hugh Fordin, *op. cit.*
20. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*
21. Tony Thomas, *op. cit.*

Désillusions

Le second retour de Gene Kelly à Hollywood fut encore moins heureux que le premier. On réduisait les coûts de production. Les comédies musicales de prestige, où la danse occupait une grande place, ne bénéficiaient plus d'aucun privilège : en cinq ans, Arthur Freed n'en produira que trois. Il se hâta cependant de mettre au travail la vedette de *Chantons sous la pluie* afin d'exploiter sa célébrité, mais en tant qu'acteur. Il envisagea d'abord de réunir de nouveau Kelly et Sinatra dans une adaptation de *St. Louis Woman*, la pièce qu'il avait financée ; épouse du second, Ava Gardner aurait complété la distribution. George Sidney devait assurer la mise en scène¹. Cette combinaison perdit son attrait lorsque le couple donna toutes les apparences d'une séparation définitive, dès la fin de l'été 1953.

Le mariage de Betsy et de Gene n'était pas moins en danger. Éloignée de son amant français, après avoir entretenu avec lui une correspondance clandestine, Betsy se consolait avec un des amis que lui avaient valus ses expériences théâtrales. C'était une liaison fragile, sordide et morose, plus tendre que sexuelle. Il y en aura une autre, puis d'autres. Inévitablement, Gene savait. C'est en 1953 qu'elle prit peur : atterrée à l'idée de divorcer, elle entreprit une cure auprès du « seul psychanalyste freudien marxiste de Los Angeles² ».

Arthur Freed, ayant toujours plusieurs fers au feu, avait fait préparer par Alan Jay Lerner une adaptation de sa pièce *Brigadoon*, montée en 1947 à Broadway : c'était l'un des succès du moment (581 représentations) et Gene l'avait aimée. On y découvrait un village des Highlands sorti de l'histoire trois siècles plus tôt. Agnes De Mille avait assuré, sans passion³, la chorégraphie, mais le tour écossais qu'elle devait avoir réveillait le goût de Kelly pour le pastiche. Le conte lui plaisait : une bien-aimée lointaine, un monde singulier... Au début de 1953, Freed était venu à Paris pour lui parler de son projet : il souhaitait engager Moira Shearer et les danseurs du Ballet de Sadler's Wells, tourner au studio d'Elstree et en Écosse. Sans doute pensait-il confier la mise en scène à Kelly, avec lequel il souhaitait faire un voyage de repérages. Les pluies et les rushs de « Ring Around the Rosy » l'amenèrent à changer d'avis : le film serait réalisé en Californie, par Vincente Minnelli, appelé sans préavis ; celui-ci n'avait guère apprécié la pièce⁴. Par souci d'économie, Dore Schary s'opposa au désir de tourner en extérieur, que partageaient Freed, Minnelli et Kelly. On s'enferma donc, de décembre 1953 à mars 1954, dans un immense panorama qui réunissait les décors et attisait les querelles. Minnelli avait pris son parti de cet artifice ; Kelly s'accommodait mal du statisme et des coupes qui nuisaient à la continuité de l'espace chorégraphique⁵. Entre les deux artistes, la complicité avait disparu. Minnelli gardait le souvenir de l'abandon de *Huckleberry Finn*⁶ ; Kelly, parce qu'il ne prévoyait pas encore l'échec d'*Invitation à la danse* ou parce qu'il ne le prévoyait que trop, prétendait imposer ses idées. On avait éliminé pour son confort les chansons les plus difficiles de la pièce. Toujours assisté de Carol Haney et de

Jeannie Coyne, il conçut sa tâche selon trois principes, sans trop songer aux réussites flamboyantes d'Agnes De Mille. Tout devait être simple : les tournures écossaises se résumaient à la répétition de quelques gestes, en particulier le *shedding*, ces battus de la jambe libre devant et derrière la jambe d'appui, que le peuple des Highlands ne connaissait sans doute guère à l'époque où Brigadoon s'était endormi et avait disparu pour la première fois du cours de l'histoire, en 1754. Dans les danses collectives, les lignes s'allongeaient, de manière à peupler l'écran large. Kelly voulait enfin du pittoresque : son solo champêtre s'amusait du relief et des rochers pour enjoliver son parcours ; au milieu de bruyères, son pas de deux avec Cyd Charisse, entre de rares et brèves étreintes, ménageait de nets écarts, de sorte que la course ou la poursuite devenait la forme essentielle d'un mouvement dispersé dans le paysage. Or Minnelli employait alors pour la première fois le Cinémascope ; préoccupé par l'éclairage et les couleurs, il repoussait les mouvements d'appareil flottants que ces promenades appelaient. Le sujet ne sollicitait guère son imagination : à Brigadoon, le merveilleux prend un aspect d'évidence qui lui déplaisait. Aussi soigna-t-il surtout les coloris de cette rêverie et la séquence tragique où le salut du village exige un meurtre. L'interprétation de Kelly, de son côté, ne rend pas justice au désarroi et à la passion de son personnage ; elle manque à la fois de netteté et de nuances : à son gré, sans doute, un traitement plus vif de la fable eût mieux convenu. Le film ne satisfait ni le réalisateur ni l'acteur ; il équilibra à peine son budget ; il garde une mauvaise réputation ; il ne la mérite pas. Il prouve qu'au milieu des incertitudes qui entouraient l'avenir d'*Invitation à la danse*, Kelly voulait encore inventer. Réservant la difficile danse du sabre au jeune George Chakiris, il renonçait à tout exploit physique : son duo de claquettes avec Van Johnson n'a ni la complexité ni la rapidité auxquelles il avait habitué son public, il n'existe que pour contraster avec le style écossais. Le langage chorégraphique perd de sa façon et de sa densité ; il se déploie surtout à flanc de coteau, en parcours paisibles : c'est une manière assez neuve, que perfectionnera *Beau fixe sur New York (It's Always Fair Weather)*.

Brigadoon marque le début des collaborations réticentes. Gene jugea dérisoire la part qu'on lui laissa dans sa conception. Il n'avait jamais eu un caractère facile, mais le sentiment de son importance, joint à l'anxiété de l'échec qu'il redoutait, ne pouvait qu'aviver son tempérament colérique. Le studio retardait sans cesse la distribution de son *Invitation à la danse*. On ne lui faisait plus confiance. C'était injuste. Il était seul. Depuis quelques années, il n'avait plus d'activité militante. Il n'avait approuvé que par principe l'entrée en analyse de Betsy, dont il sentait bien qu'elle n'incarnait plus la jeune fille qu'il continuait d'aimer en elle. Il n'écoutait, disait-on, plus personne.

Les malentendus commençaient. Donen avait dirigé trois films après en avoir fini avec *Chantons sous la pluie*. Les deux premiers n'avaient pas séduit le public. Le troisième, *Les Sept femmes de Barberousse*, était un chef-d'œuvre et allait plaire, mais nul n'en savait rien au moment où il dut accepter un projet qui traînait depuis deux ou trois ans dans les cartons d'Arthur Freed : une biographie de

Sigmund Romberg, un des anciens maîtres de l'opérette américaine. Le producteur savait que ce genre d'ouvrages permettait de multiplier les vedettes dans des numéros disparates. Mais, cette fois, le matériau l'ennuyait. De plus, il souhaitait que son second, Roger Edens, accédât au premier rang. C'est donc Edens qui produisit *Au fond de mon cœur* (*Deep in My Heart*, 1954). Gene Kelly n'y apparaît que pour une chanson dansée, de manière vive et drôle, en compagnie de son frère Fred, qui n'avait pas cessé de travailler sans gloire dans le monde du spectacle et était d'autant plus à l'aise que cette fantaisie ressemble à celles qu'ils interprétaient ensemble dans les faubourgs de Pittsburgh. Cette réunion nostalgique ne laissait aucune initiative au chorégraphe Eugene Loring ; elle suppose aussi, de la part de Kelly, une sorte de retrait boudeur : il obéissait aux impératifs du studio. Des retrouvailles ? Un rendez-vous commémoratif : Donen et lui s'étaient quittés sans regret ; ils ne s'étaient pas rejoints, comme on l'avait envisagé, pour *Donnez-lui sa chance*⁷ (*Give a Girl a Break*, 1953) ; ils se croisaient sans plaisir dans une période difficile ; Edens commençait une nouvelle carrière à quarante-huit ans, avec un projet médiocre ; la musique de Romberg était démodée ; le scénario désuet. Chacun se sentait un peu humilié.

Gene était désarmé. Et il y eut cette aventure avec Martha Hyer. Elle avait trente ans ; elle courait d'un petit rôle au cinéma à un rôle modeste à la télévision ; sa vie mondaine et amoureuse était animée ; elle était en instance de divorce ; elle avait été proche de Phil Silvers ; elle était bourgeoise, distinguée, cultivée, disponible. Ils s'amusèrent. Les mémoires de Betsy Blair l'ignorent, mais Martha a écrit ses propres souvenirs.

C'est alors que Betty Comden et Adolph Green, en visite à Hollywood, évoquèrent chez les Kelly un sujet de pièce qui les tentait : trois copains de régiment se rencontrent dix ans après la guerre ; leur camaraderie n'existe plus. Gene y discerna la suite désenchantée d'*Un jour à New York* et, soucieux de la continuité de son œuvre, il souhaite s'approprier l'idée. Il la soumit à Freed, qui en comprit l'intérêt⁸. Il participa à son élaboration. Il souhaitait assurer la mise en scène en compagnie de Stanley Donen, par fidélité ou parce qu'il ne se sentait pas tout à fait sûr de lui. La réticence vint de Stanley. Depuis l'achèvement de *Chantons sous la pluie*, il s'était éloigné de son mentor ; il avait apprécié des chorégraphes plus modernes, Michael Kidd, pour *Les Sept femmes de Barberousse*, et Eugene Loring, pour *Tout au fond de mon cœur*. Il jugeait Kelly incapable d'écouter personne⁹. Pourquoi accepta-t-il ? Parce que le scénario l'enthousiasmait¹⁰.

Il était impossible d'engager Sinatra, trop versé dans des rôles dramatiques pour se remettre à l'entraînement, ni Jules Munshin, qui n'attirait pas les foules. Kelly fit donc appel à Dan Dailey et à Michael Kidd, de manière à former un trio de vrais danseurs¹¹. Quoique le budget fût égal à celui de *Chantons sous la pluie*, il s'avéra insuffisant. Dore Schary refusa qu'on tournât à New York. Avec lui, Arthur Freed ne jouissait pas de l'indépendance que lui avait accordée Mayer. Chacun sentait, en outre, que l'heure de la comédie musicale classique était passée. Le scénario comportait une satire violente de la télévision : c'était un aveu,

une reconnaissance du nouveau rival. Peu d'œuvres expriment à ce point les circonstances de leur production. *Beau fixe sur New York (It's Always Fair Weather)* se préparait dans un climat de désenchantement et, comme l'indique son titre ironique, de dénégation de sa propre amertume. Le temps avait démenti les promesses de jadis. L'invention trahit le désappointement dès le trio fantaisiste du début : la virée des trois soldats à Manhattan laisse de brefs solos et des initiatives à chacun, elle n'a pas de personnage central ni d'unisson spontané ; l'unité repose sur la concurrence ; l'accord naturel qui régnait jadis entre les trois interprètes a disparu ; avec des couvercles de poubelle attachés au pied gauche, le brio des danseurs ne dissimule pas qu'ils s'évertuent ; la présentation du numéro est beaucoup plus discontinue qu'autrefois. Un taxi, des poubelles, une pompe à incendie sur le trottoir : les choses que rencontrent les danseurs sont rares, accommodantes et fades ; la querelle du geste et de l'obstacle, dans cette romance de la déception, a perdu sa vivacité. Le style crâne du mouvement, la victoire du corps s'évadent de la manière de Kelly. L'écran qui se restreint autour de chacun des trois camarades lorsqu'ils ronchonnet en leur for intérieur sur l'air du *Beau Danube bleu* ou qui se divise en trois lorsqu'ils expriment leur nostalgie, c'est la réponse chagrine de Donen : l'isolement est irrémédiable.

Le tournage avait commencé, en octobre 1954, lorsque survint un incident qui témoigne des tensions que connaissait alors Hollywood et de la loyauté de Gene. Une pièce télévisée de Paddy Chayevsky, *Marty*, avait attiré tant d'attention qu'elle devait être portée à l'écran par son réalisateur, Delbert Mann. Betsy Blair était engagée pour incarner Clara. Mais elle refusa de nouveau de dénoncer des communistes pour obtenir le droit de travailler. Gene intervint. Il menaça Schary, avec lequel le couple avait des relations cordiales, de cesser toute activité s'il n'usait pas de son influence en faveur de Betsy. Le patron s'inclina¹². Elle joua dans *Marty* : ce petit film en noir et blanc, qui connut un immense succès, fut couronné par l'Académie et Betsy obtint une nomination pour l'oscar de la meilleure actrice de second rôle ; il coûtait huit fois moins que *Beau fixe sur New York*.

Les tracasseries et l'acrimonie de Kelly n'étaient pas la seule cause de discorde sur le plateau. Persuadé, comme lui, que le métier de danseur et de chorégraphe se prolongeait dans la mise en scène, Michael Kidd s'avérait assez ambitieux pour proposer ses idées¹³. Il supportait mal la dictature de Gene. Quoique le générique attribuât la conception des numéros musicaux aux seuls Kelly et Donen, ses suggestions ont pu en enrichir au moins deux : celui où Cyd Charisse sidère les boxeurs et celui que Dolores Gray exécute pour la télévision au milieu d'acrobates qui surgissent de toutes parts, bien que le premier réponde au désir, si ancien chez Kelly, de mêler sport et danse et que, dans le second, l'invasion du cadre par tous ses bords rappelle « Miss Turnstiles » (*Un jour à New York*). Comme les trois autres vedettes, Kidd avait eu droit à son solo : il amusait des enfants dans un décor de conte, selon l'usage de Kelly. Mais celui-ci le fit couper : contrairement à Donen, il le jugeait hors du sujet, long et médiocre. Par jalousie ? Kidd en ressentit de l'humiliation. Kelly n'épargnait personne. L'appui de Carol Haney lui

manquait : elle dansait à Broadway, sous la direction de Bob Fosse dans *The Pajama Game*, dont les répétitions avaient commencé au printemps 1953. Son comportement rude à l'égard de toute l'équipe masquait ses incertitudes. Il était attaché à la gravité de l'ouvrage, mais redoutait de ralentir son rythme. C'est ainsi qu'après avoir rejeté la chanson qui devait accompagner son duo avec Cyd Charisse, il accepta de l'utiliser, mais sur un tempo plus rapide ; en fin de compte le morceau disparut. Le film ne comporte donc aucun pas de deux, alors qu'il réunit un couple de danseurs ; cette bizarrerie désorienta le public. L'animosité entre Kelly et Donen était plus dommageable encore. Elle tenait à des différends artistiques. Donen dirigeait les acteurs de manière laconique, précise et courtoise : Cyd Charisse, qui trouve ici un rôle nuancé, en a témoigné¹⁴. Kelly donnait des ordres, y compris à lui-même : on retrouve son jeu appliqué, parfois forcé. Mais le fond de la querelle touchait le sens même de l'œuvre : les sermons de Kelly sur la réconciliation et l'inaltérable dévouement des frères d'armes importunaient tout le monde¹⁵. Il aurait fallu être aveugle pour ne pas comprendre à quel point il se sentait concerné par la leçon du récit. Elle est convaincante : pour être capable d'amitié, un homme doit s'estimer lui-même, et il ne le peut que s'il est aimé d'une femme. Avec l'âge, quand la camaraderie et les vocations juvéniles ont disparu, il n'est pas d'autre recours que cet assemblage de sentiments : voilà ce qu'affirme le solo « I Like Myself », qui usurpe la fonction d'une valse amoureuse. La fable morale se dénoue dans cette promenade en patins à roulettes où Kelly célèbre la sérénité que lui assure l'amour de Cyd Charisse ; dès lors tout est joué, rien n'est perdu : cette rêverie est un finale de forme paradoxale ; mais elle se situe trop loin de la fin pour fonctionner comme telle. On le regrette d'autant plus que ce numéro est le plus beau : il suggère le plaisir d'une flânerie dans une étendue plus lisse mais plus surprenante que les collines de *Brigadoon* ; les gestes puérils, la vision glissante, le bonheur innocent et déplacé font songer à la danse sous la pluie ; l'alternance périlleuse des longues trajectoires et de l'agitation sur place est plus neuve ; plus insolite aussi cette foule qui s'assemble et qui applaudit. Kelly unissait à cet instant le petit hockeyeur de Pittsburgh et la vedette qui, comme naguère à Londres, se voit reconnue du public pour avoir prodigué son talent dans toutes les rues de la nuit. Un moment de fierté ? Une confidence, peut-être involontaire. Mais aussi un acte délibéré de confiance qui contraste avec l'amertume de l'ouvrage, un dernier exploit personnel. Or Donen s'intéressait plutôt à la comédie satirique : il soigna la longue séquence finale qui moque une émission de télévision et aboutit à une pittoresque empoignade ; l'emploi de l'écran large y est parfaitement maîtrisé¹⁶. Mais les conséquences esthétiques de cette entrée du comique ne sont pas toutes favorables : les dernières minutes, malgré leur vivacité, paraissent interminables, parce qu'on a compris. Ce dénouement qui peine confirme la tonalité de l'ensemble.

Le tournage s'acheva en mars 1955, au bout de cinq mois difficiles. Au printemps, Gene accompagna Betsy à Cannes, où *Marty* obtint la Palme d'or. De tous les Américains présents, il fut le seul à prendre le risque de se faire

photographier avec un exilé communiste comme Jules Dassin¹⁷ dont *Du rififi chez les hommes* était présenté le même jour, le 29 avril.

Les conditions de sortie de *Beau fixe sur New York*, en septembre, sont voisines du sabotage. En dépit de critiques favorables, le film fut lancé en complément au programme dans les drive-in, à l'heure où les couples sont trop occupés à se peloter pour regarder l'écran. Il ne fit pas grands bénéfices.

1. Hugh Fordin, *op. cit.*
2. Betsy Blair, *op. cit.*
3. Agnes De Mille, *op. cit.*
4. Hugh Fordin, *op. cit.*
5. Jean-Claude Missiaen, *op. cit.*
6. Vincente Minnelli, *op. cit.*
7. Stephen M. Silverman, *op. cit.*
8. Jean-François Hauduroy, « L'écriture musicale », in *Cahiers du cinéma*, n° 174, janvier 1966.
9. Stephen M. Silverman, *op. cit.*
10. Bertrand Tavernier et Daniel Palas, *op. cit.*
11. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*
12. Betsy Blair, *op. cit.*
13. Michael Kidd, « Entrechats et contrechamps », in *Cahiers du cinéma*, n° 70, avril 1957.
14. Jean-Claude Missiaen, *op. cit.*
15. Stephen M. Silverman, *op. cit.*
16. *Ibid.*
17. Betsy Blair, *op. cit.*

Les échecs décisifs

Septembre 1955-mars 1957. La chronologie est cruelle : moins de vingt mois ingrats pour mettre fin à six années mémorables et généreuses. Kelly espérait obtenir le rôle principal de *Blanches colombes et vilains messieurs*, dont Joseph Mankiewicz commençait le tournage au début de l'été ; ce personnage de joueur cynique converti par l'amour lui paraissait aussi neuf que celui de Pal Joey, mais la MGM refusa de le prêter à Samuel Goldwyn, qui produisait cette adaptation¹. À l'automne 1955, l'échec de *Beau fixe sur New York* est acquis. L'équipe d'Arthur Freed se disperse : sa collaboration avec Kelly prend fin ; Edens et Donen s'en vont. Les rôles dansants se font rares. Désœuvré, Gene propose au studio de produire et de réaliser un film en France pour satisfaire à ses obligations contractuelles : la direction accepte, pourvu qu'il y soit acteur² ; ce sera *La Route joyeuse* (*The Happy Road*, 1957). Pendant le tournage, James Kelly meurt à Pittsburgh. Betsy Blair se plaint d'être délaissée par les producteurs américains : elle travaille en Espagne avec Bardem (*Grand'Rue*, 1956) et en Italie avec Antonioni (*Le Cri*, 1957). Le 15 août 1956, la MGM annonce la séparation du couple. À la fin de l'année, Dore Schary, qui avait de l'estime pour Kelly, fut démis de ses fonctions à la tête du studio. *La Route joyeuse* ne trouva pas de public en Amérique. Le 15 février 1957, Betsy s'installa à Las Vegas pour hâter la procédure de divorce. Le 1^{er} mars, *Invitation à la danse* fut enfin présenté sur les écrans. C'est un four. Personne ne s'intéresse à l'œuvre qui devait compenser l'échec artistique et sentimental dont elle faisait l'aveu. Robert Alton meurt la même année. La saison des entreprises ambitieuses se termine.

La plupart de ces événements n'ont rien d'inattendu. James Kelly avait quarante-trois ans. Les déboires conjugaux et professionnels étaient inévitables. L'arbitraire du studio, la condamnation de ses ambitions chorégraphiques décidèrent Kelly à tenter l'aventure de *La Route joyeuse*. Par contrat, il devait jouer dans deux films pour la MGM. Spirituel mais nonchalant, Harry Kurnitz, qui avait été l'un de ses guides en Europe, avait travaillé au scénario : c'était l'équipée d'un gamin américain et d'une petite fille française qui s'enfuient d'un pensionnat suisse pour rejoindre leurs parents à Paris. Diriger des enfants en France, pays que Gene aimait et où il se savait aimé, ce n'était pas un pensum. On retrouve dans cet ouvrage ses qualités et ses faiblesses : il prodigue les détails fantaisistes et les mouvements d'appareil qui élargissent la vision, mais il tente d'animer chaque scène avec une application gauche ; le jeu des acteurs, le sien plus que les autres, manque de fluidité et de grâce, les dialogues perdent souvent tout relief. Il affirmera que c'est *son* film, « une pure comédie dont le style s'apparente à celui du cinéma muet ». Non sans raison, il le qualifie d'« expérience³ » : les conditions de production sont plus proches des expédients européens que des usages hollywoodiens : il est, à son corps défendant, le seul acteur connu ; l'abondance des extérieurs diminue les coûts, malgré la pluie ; la construction dramatique détendue laisse une grande liberté dans l'emploi des

paysages et la durée des séquences. Quant à la nostalgie de l'art muet, elle est sensible dans les allées et venues des deux héros et dans les signaux qu'ils échangent avec une foule de gamins : ce sont les passages les plus réussis. Parlant deux langues, raillant la morgue d'un Américain en France, laissant irrésolue au dénouement la relation entre lui et la femme qu'il a rencontrée, ce conte n'avait aucune chance de trouver le succès aux États-Unis. Mais c'était un agréable divertissement. Les soucis qui accablaient le cinéaste ne s'y font point sentir. La Savoie, la Bourgogne, Semur-en-Auxois offraient gaiement des routes désertes ou de vieilles rues, des autos minuscules, de braves gens, des fonctionnaires serviables et inefficaces : Kelly trouvait tout cela délicieux, réservant ses sarcasmes à l'état-major anglais en manœuvres. La MGM tarda à organiser la sortie de ce film à Paris, durant l'été 1960, deux ans après l'avoir montré en province⁴. C'était lui refuser toute possibilité de réussite. N'ayant pas coûté cher, il ne fut pourtant pas déficitaire.

Kelly avait d'autres projets français : sa société de production, qui portait le nom de sa fille Kerry, avait acheté les droits d'une nouvelle de Félicien Marceau, *Les Diamants de Mlle Antoinette*. Il n'en fut plus question. La direction du studio lui refusait tout pouvoir. En dépit du départ de Mayer, puis de Schary, sa politique n'a pas changé. Tous les motifs n'en sont pas rationnels. Sans doute, elle entend mener à sa guise, selon ses propres calculs, la carrière de ses vedettes, pour recueillir les dividendes d'un investissement singulier : elle ne veut ni partager avec une autre firme, ni remettre en chantier sur nouveaux frais Gene Kelly, étrange outil qui n'est ni un acteur, ni un simple chorégraphe, ni un vrai réalisateur. N'a-t-elle pas tout fait pour promouvoir l'image souriante d'un danseur musclé ? Devant les initiatives de ce rebelle, l'embarras se change en rage d'en finir, quitte à négliger quelques bénéfices. La comédie musicale ? Un monde chorégraphique ? Une carrière de metteur en scène ? En voilà trop ! qu'on l'aide à précipiter sa chute. De son côté, Gene avait joué le jeu : il avait obtenu à deux reprises de s'éloigner, croyant à un pacte équitable. Mais pouvait-il ignorer qu'en échappant au contrôle hollywoodien, il s'exposait à perdre toute valeur aux yeux des patrons⁵ ? Hollywood ne pardonne guère aux exilés.

Le divorce, il avait tout fait pour l'éviter, sauf d'être fidèle. Il aimait la vie familiale. Il la tenait pour nécessaire et pour acquise. Il ménageait la sensibilité de Kerry ; il aurait aimé la diriger dans *La Route joyeuse*, mais elle était trop âgée : Brigitte Fossey avait cinq ans de moins et parlait français. Époux attentif, il allait chercher Betsy à l'aéroport quand elle revenait d'Europe ; il la soutenait dans sa carrière. Mais son analyse a convaincu son épouse qu'elle ne sera jamais une femme adulte si elle ne divorce pas. Ce n'est pas la tradition catholique qui explique les réticences de Gene, ni même l'affection, mais le goût des engagements absolus. Il habitait au Moulin de la Roche et travaillait à *La Route joyeuse* quand Betsy lui demanda de la rejoindre dans l'hôtel parisien où elle résidait. Elle lui avoua tout. Il savait, mais il était prêt à oublier. Elle resta fidèle à sa volonté de le quitter. Abattu, pressé d'admettre ses propres torts, ému par les larmes de son épouse, il finit par reconnaître à son tour quelques passades : rien

de plus et « jamais quand tu étais là⁶ ». Pour consoler Kerry, il fit venir Jeannie Coyne de Californie : l'adolescente trouvait en elle une seconde mère. Il revint à Hollywood en septembre et cohabita avec Betsy jusqu'au mois de mars 1957. Le divorce fut prononcé le 3 avril, pour « cruauté mentale », c'était alors le prétexte habituel. L'ancien époux dut verser seulement 180 000 dollars en dix ans à la jeune femme. Elle s'était inclinée devant cet arrangement injuste. En menaçant de l'attaquer pour adultère et de tirer argument de ses prétendues accointances avec la Chine communiste, il avait évité le partage de leurs biens, quoique les acquêts fussent réputés communs par la loi californienne. Un soir pourtant, alors qu'elle séjournait à Las Vegas, au téléphone, il lui demanda de revenir. Elle refusa en pleurant⁷. La garde de Kerry était partagée entre la mère et le père : depuis la fin de septembre, comme les héros de *La Route joyeuse*, elle se trouvait dans un pensionnat suisse où ses parents l'avaient accompagnée. Après le départ de Betsy, Jeannie Coyne ne tarda pas à s'installer sans bruit dans la maison de North Rodeo Drive⁸. Il y avait si longtemps qu'elle attendait son heure, avec patience et sans complaisance à l'égard de celui qu'elle aimait. On les verra beaucoup sortir ensemble à partir de 1959 ; ils se marieront en 1960. En vérité, Betsy n'avait-elle pas délégué toute sa tendresse pour Gene à cette sœur si ressemblante ?

1. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*

2. Tony Thomas, *op. cit.*

3. Jacques Rivette et Charles Bitsch, *op. cit.*

4. René Gilson, « Entretien avec *Gene Kelly* », in *Cinéma 60*, n° 50, octobre 1960.

5. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*

6. Betsy Blair, *op. cit.*

7. *Ibid.*

8. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly*, *op. cit.*

Le retrait

À la fin de *La Route joyeuse*, le personnage que joue Gene Kelly décide de se mettre comme son fils à l'école française : celle de l'insouciance. Cette boutade va devenir une devise. La faillite de son ambition de chorégraphe absolu et l'échec de son entreprise de cinéaste le persuadent de renoncer à la rage de triompher. Il sait qu'il ne pourra se surpasser comme danseur, parce que son style exige une force qu'il n'a plus ; il devine que l'heure des films de danse est passée, parce que le public se contente des variétés à la télévision et parce que les studios n'osent plus engager la dépense qu'entraînent les décors, les répétitions, les troupes ; il voit son dessein de réaliser des comédies contrarié. Son divorce lui a fait perdre une partie de son assurance. Sans doute il serait plus digne d'une destinée d'artiste romantique qu'il pèrît, avec l'esquisse d'un chef-d'œuvre inconnu, dans l'incendie de sa maison — qui ne manquera pas de se produire. Mais la raison prévaut. Il ne délaisse d'ailleurs que son plus haut désir de gloire : ne l'a-t-il pas satisfait ? Il a exprimé toutes ses possibilités. Il ajustera désormais ses visées aux occasions que lui offriront les hasards du métier. Arthur Freed ne peut plus être sa Providence. Il ne désirera plus que des bribes d'aventures. Il est désormais souvent absent de ses travaux. Son œuvre est achevée. Pourquoi s'épuiserait-il à réussir ?

Il se trouvait à Londres, lorsque le nouveau patron du studio, Benny Thau, lui proposa de porter à l'écran un vaudeville de Peter De Vries et Joseph Fields qui avait triomphé à Broadway et se jouait en ville, *The Tunnel of Love*. Il alla le voir, le trouva drôle et accepta le marché : cela mettrait fin à son contrat. La production était prête, la distribution décidée, il ne disposait d'aucune liberté artistique. Le film, *Père malgré lui*, fut achevé en trois semaines ; il était en noir et blanc ; Richard Widmark et Doris Day y incarnaient un couple qui désirait un enfant et rencontrait des difficultés pour en adopter un. Un peu grivois et assez vulgaire, selon les critiques, il ne déplut pas au public américain, auquel il ne fut pas montré avant 1958. Kelly l'a commenté de façon réservée : reconnaissant que c'était du théâtre filmé, il se plaisait néanmoins à y voir « une comédie pour adultes, telle qu'on en fait rarement aux États-Unis¹ ». Il y avait chez lui une tendance à la gaudriole et à la farce que ne disciplinait guère le bon goût.

Une meilleure occasion vint un peu plus tard. En 1957, il accepta de jouer le rôle d'un danseur, Barry Nichols, dans une comédie de George Cukor, *Les Girls*. Il refusa d'en assurer la chorégraphie, qui fut confiée à Jack Cole, dont les conceptions étaient éloignées des siennes. La rigueur d'un scénario, construit en trois flash-backs qui se répondent et se contredisent, excluait les ballets dont il rêvait. Mais il est bien présent. Il y a dans Barry des traces de Pal Joey et la marque de Gene Kelly : séducteur de coulisses comme le premier, perfectionniste tyrannique comme le second, il ne vit que pour la danse. De plus, avec le soutien de Jeannie Coyne, redevenue son assistante, le danseur ne céda guère de terrain à Jack Cole. L'ascendant de celui-ci se fait certes sentir dans le numéro qui donne son titre au film. Mais l'attention se porte plutôt sur les pas de deux que Kelly

exécute avec chacune des trois girls. Dans son décor abstrait, « The Rope », où une corde l'attache à Angèle Ducros (Taina Elg), parodie les afféteries modernes et affiche son ridicule lorsque Barry, halé par un machiniste, s'écroule par deux fois. Une séquence s'ajoute à l'œuvre de Kelly : son invention joueuse, son sens du geste à la fois économique et inattendu s'exercent avec la complicité de Kay Kendall, lorsqu'ils célèbrent leur amour et font les bagages, tout à la fois, en quittant un petit appartement que le découpage agrandit ; la façon de présenter un espace étroit rappelle beaucoup celle de « Tra-la-la-la » dans *Un Américain à Paris* ; il est probable qu'au moment où cette scène fut conçue, la maladie avait éloigné Cole, amer de n'avoir pu convertir le danseur à son style raffiné². Le dernier duo, où Barry Nichols donne une parodie de Marlon Brando en motard vêtu de cuir, comme dans *L'Équipée sauvage* (1954), laisse transparaître une forme de collaboration entre les deux chorégraphes : Kelly a retenu des tournures gestuelles, accepté des postures étrangères à ses habitudes, mais l'occupation du lieu et l'enchaînement des cadrages restent fidèles à sa manière ; une fois de plus, il quitte la scène par le fond, tandis que la lumière s'éteint. *Les Girls* est sa dernière comédie musicale, c'est aussi le dernier chef-d'œuvre où il joue. Cukor eut la sagacité de le maintenir sans cesse en mouvement : il se déplace, virevolte, ouvre les bras, tourne la tête, sans excès d'agitation, sans heurts. On pourrait croire que le film annonce un style nouveau, plus calculé et moins vif que pendant la période Freed. Il n'en fut rien. Peut-être le succès des *Girls* s'avéra-t-il trop modeste, surtout en Amérique.

Libéré de son contrat, décidé à profiter de ses loisirs, Gene passa l'été 1957 à Malibu, avec Jeannie, Kerry et Lois. Il avait loué, près de la mer, une villa avec piscine : défait-il ainsi, après coup, le puritanisme marxiste de Betsy ? C'est alors qu'il accepta le rôle de Noel Airman dans *La Fureur d'aimer* (*Marjorie Morningstar*, 1958), adaptation d'un roman de Herman Wouk, qu'allait réaliser Irving Rapper, habile artisan de mélodrames. Danny Kaye venait de se retirer de la distribution, épouvanté par la description des conflits entre tradition et esprit contemporain dans une famille juive de New York³. Jack Warner avait pourtant utilisé le peu de pouvoir qui lui restait pour estomper cet aspect ethnique. Celui-ci ne pouvait effrayer le professeur de la synagogue Beth Shalom, le camarade de Stanley Donen et Phil Silvers ; un camp de vacances, la vocation théâtrale, la passion d'une jeune fille, incarnée par Natalie Wood, qui n'avait pas vingt ans, pour un homme plus âgé (Kelly avait quarante-cinq ans, son personnage en avait trente), tout cela l'intéressait. Le tournage eut lieu à l'automne. Son interprétation est sans doute un peu appliquée, mais il jugeait qu'il avait « quelques bonnes scènes⁴ ». Ce drame connut un beau succès.

Avec Jeannie, trop naturelle pour faire jamais de difficultés, mais fort capable de le rabrouer à l'occasion, Gene passa les vacances de Noël en Suisse, auprès de sa fille ; Betsy, qui vivait alors à Paris avec Roger Pigaut, les rejoignit en compagnie d'Anatole Litvak et de Harry Kurnitz. Puis il continua de voyager en Europe. À Londres, Oscar Hammerstein l'invita à mettre en scène, à Broadway, la pièce qu'il préparait avec Richard Rodgers, *Flower Drum Song*, une histoire qui se

située à San Francisco, dans Chinatown. Il releva ce défi. Quelques mois plus tard, un accident de ski lui abîma le genou. Selon lui, cela diminua beaucoup ses capacités de danseur⁵. Ce fut la seconde étape de son désengagement après sa cheville cassée : il y aura dans ses pas et ses claquettes une sorte de réserve ; il sait que la perfection qu'exige l'écran lui est interdite.

Passant par Paris, il eut l'occasion d'exposer ses idées sur le financement des films, proches de celles des jeunes cinéastes français : il envisageait des comédies musicales « de moindre envergure⁶ », avec de nouveaux collaborateurs ; il songeait en particulier à Noëlle Adam, une danseuse classique, que son impatience avait conduite au cabaret et qu'il avait découverte dans un ballet où elle tenait le troisième rôle. Mis en scène par Roger Vadim, sur une chorégraphie de John Taras et Don Lurio, *Le Rendez-vous manqué*, dont le livret était dû à Françoise Sagan, le décor à Bernard Buffet, la musique à Michel Magne, avait été créé en janvier 1958 ; on y faisait usage des intertitres, d'un écran, de variations dans l'éclairage, ce qui dut intéresser Kelly. Il put y reconnaître son influence.

Au printemps, il travaille chez lui à *Flower Drum Song* : il aimait dresser ses plans dans la solitude. La pièce n'était pas la meilleure de Rodgers et Hammerstein, et peut-être n'avaient-ils fait appel à lui qu'en désespoir de cause, faute d'inspirer confiance après deux échecs successifs, *Me and Juliet* en 1953 et *Pipe Dream* en 1955. Mais il se réjouissait de retrouver des camarades de l'équipe Freed, Carol Haney, promue chorégraphe, le décorateur Oliver Smith et Irene Sharaff, et il se jugeait capable de surprendre et d'amuser le public⁷. De plus, l'aventure était nouvelle et l'argument lui plaisait : les coutumes d'une minorité font obstacle aux amours, ce sujet l'avait déjà attiré dans *Marjorie Morningstar*. La distribution des rôles fut laissée à sa discrétion : avec l'aide de Jeannie et de Carol Haney, il choisit à San Francisco et à Hawaï des comédiens inconnus, parmi lesquels les Chinois n'étaient pas les plus nombreux. Fin août, il s'installe à New York, Park Avenue, avec Jeannie et Lois. Son travail sera d'autant plus libre que Hammerstein se meurt d'un cancer et que son collaborateur, Joseph Fields, est bientôt victime d'une crise cardiaque. Il s'interrompt seulement en septembre pour rencontrer à Londres Benjamin Fisz, producteur douteux, qui assurait être en mesure de financer un film musical en costumes de la Belle Époque, où Kelly dirigerait et côtoierait Moira Shearer et Noëlle Adam. Il crut la chose possible. Ne voyait-on pas *Gigi*, la dernière production d'Arthur Freed, triompher sur les écrans ? Puis vint la tournée en province ; il fallut procéder à des ajustements et accepter des compromis⁸. La première eut lieu à New York, devant des critiques dédaigneux, le 1^{er} décembre 1958. Le spectacle fut pourtant un succès : 600 représentations.

Quelques jours plus tard la chaîne NBC offrit à Kelly l'occasion de réaliser un vieux rêve : prouver la parenté du sport avec la danse, affranchir les danseurs du préjugé qui les tient pour efféminés. La démonstration confirme ses principes : le geste chorégraphique n'a rien d'une fioriture, c'est une forme épurée de l'action ; l'afféterie est le symptôme de l'insuffisance ; le danseur doit être fort. Cette sobriété l'oppose à ses collègues Loring, Kidd, Cole ou Fosse. Il avait déjà exposé

ces idées dans une conférence à l'université de Californie à Los Angeles en novembre 1946. La danse est un « art viril », disait-il alors ; « *Dancing : a Man's Game* », un jeu viril, proclamait maintenant le titre de l'émission. Pour illustrer son propos, il fit appel à des professionnels dont le style reposait sur l'économie et la justesse du geste : Sugar Ray Robinson, maître de l'esquive et des feintes, des coups ajustés et de l'occupation du ring ; le joueur de base-ball Mickey Mantle, dont la frappe possède une puissance incomparable, parce que son élan entraîne tout le corps ; le coureur de cent mètres Dave Sime, si rectiligne en ses départs ; le quart-arrière Johnny Unitas dont le bras sûr effectue une longue passe tandis qu'il s'efface en trottant à reculons ; le basketteur Bob Cousy, dribbleur délié⁹. Le public fut intéressé ; pour deux autres éloges télévisés de son art, Kelly requit la participation de Liza Minnelli, encore gauche à treize ans, et du poète Carl Sandburg, encore enthousiaste à quatre-vingts ans. Quant à demander plus, c'eût été méconnaître la télévision : elle se contenta d'inviter Kelly dans de nombreuses émissions de variétés, jusqu'en 1990¹⁰.

Avec Jeannie et Kerry, Gene passait les vacances de Noël à Klosters, lorsqu'on lui annonça que le musical anglais ne se ferait pas. Déçu, il alla vérifier la nouvelle à Londres. Après un bref passage à Paris, il partit pour New York par le vol du soir. Alourdi par le givre, l'appareil perdit soudain son assiette et tomba en feuille morte. Dans un épouvantable tintamarre, il chutait d'un millier de mètres au-dessus de l'Atlantique. Écrasé sur son siège, Gene se demande s'il doit prier. Il repousse aussitôt cette idée. Croyant à l'heure de sa mort ? Ce serait lâche. Puis il se demande s'il a bien réglé son assurance, si Kerry est protégée. Voulant parler à son compagnon de voyage, Harry Kurnitz, il s'aperçoit que celui-ci est victime d'une attaque. Ce fut, dit-il, l'un des pires instants de sa vie. On revêtait les gilets de sauvetage, on préparait les embarcations de survie. À deux mille mètres de la mer, le pilote reprit l'avion en main¹¹.

Cette épreuve ne l'empêcha pas de revenir en Europe. Du 30 avril au 15 mai 1959, il siège au jury du festival de Cannes, présidé par Marcel Achard, en compagnie notamment de Carlo Ponti, de Julien Duvivier et de Micheline Presle. En donnant la Palme d'or à *Orfeu negro* de Marcel Camus, c'était la vie et la mort en samba que les jurés couronnaient ; de plus ce film, comme *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut, prix de la mise en scène, résultait d'un mode de production frugal et libre qui intéressait alors Gene ; enfin, Dean Stockwell, avec lequel il avait joué quinze ans plus tôt, partageait avec Bradford Dillman et Orson Welles le prix d'interprétation masculine pour *Le Génie du mal* de Richard Fleischer. Il est impossible de savoir qui soutint la voix de Kelly ; il est difficile d'imaginer qu'il accueillit ce palmarès sans plaisir. Sa proximité avec la Nouvelle Vague fut pourtant éphémère : le 7 juin 1969, le *Los Angeles Times* publiera un entretien où il pastiche le galimatias qui régnait alors aux *Cahiers du cinéma* ; la notion d'auteur, le cinéma-vérité, tout cela contredisait son expérience : il s'exagérait le pouvoir que les critiques français accordaient à l'auteur ; il se considérait comme exclu de cette catégorie, mais il voulait surtout mettre en valeur l'équipe de production, telle qu'il l'avait connue avec Freed, bien

qu'il eût rêvé de s'en éloigner.

En vacances en Grèce, l'été suivant, il fut appelé par Stanley Kramer, producteur et réalisateur engagé, à jouer dans l'adaptation d'une pièce de Jerome Lawrence et Robert E. Lee, *Inherit the Wind*, qui relatait le procès intenté en 1925 à un professeur de biologie : ce dernier avait enseigné la théorie de l'évolution, jugée contraire à la Bible, donc interdite dans le Tennessee. Kelly se laissa convaincre, quoiqu'il songeât alors plutôt à s'engager dans des œuvres plus personnelles ; la présence dans *Procès de singe* de Spencer Tracy et de Fredric March, acteurs qu'il admirait, lui sembla propre à favoriser ses progrès d'interprète dramatique¹². Cet argument était un prétexte ou une erreur. Ne trouvait-il pas son propre jeu trop théâtral ? Quelle sobriété pourtant, auprès de la constante agitation à laquelle se livre March : moues et mines, avancées de la mâchoire ou du menton, moulinets des bras et froncements de sourcils. Tracy ménage mieux ses effets ; ils n'en sont pas moins factices. Le cabotinage fait partie de l'éloquence judiciaire, mais cela justifie-t-il celui des acteurs ? Bien qu'elle demeure appliquée et fragmentée, l'interprétation de Kelly est la moins chargée. Il se peut qu'une autre raison explique son intérêt. Il connaissait la pièce, créée en 1955. Elle défend moins le rationalisme que la liberté de pensée. Or Gene incarne un journaliste provocateur et cynique, E. K. Hornbeck, inspiré par H. L. Mencken, qui raconta les débats : débarrassé de l'arrogance bourgeoise de ce dernier, il en garde le goût du paradoxe, le défi au fanatisme religieux, l'esprit de sédition. Sa dernière réplique réclame « le droit d'être solitaire ». La revendication n'est pas nouvelle en Amérique. Elle se présente à la fois comme un plaidoyer en faveur de l'originalité et comme un commentaire des années d'après-guerre où chacun était sommé de choisir entre deux aveuglements. *Procès de singe* (1960) n'obtint qu'un succès d'estime. Mais il marque un retour à l'expression politique que Kelly avait délaissée depuis 1947. Il n'a certes jamais cessé de voter pour le parti démocrate, mais il soutiendra ostensiblement Kennedy, puis Johnson ; en 1960, il signe une pétition contre l'armement atomique de l'Otan ; en janvier 1961, au cours du gala qui célèbre l'entrée en fonction de John Kennedy, il fête cette victoire irlandaise en chantant « The Hat Me Dear Old Father Wore » ; il participe, en 1963, à la grande manifestation en faveur des droits civils ; en 1964, le Département d'État l'envoie en mission bénévole dans l'ancienne Afrique française : il y montra des extraits de ses films pour combattre la pénétration culturelle des pays du pacte de Varsovie ; aux élections du gouverneur de Californie, il fait campagne en 1967 pour Pierre Salinger et, en 1970, pour Jesse M. Unruh, contre son ancien camarade Ronald Reagan, dont il critique, en particulier, les opinions économiques.

Sa vie artistique est désormais faite de fragments. En 1960, l'Opéra de Paris lui proposa une entreprise à laquelle New York n'avait jamais songé. Il était demeuré en contact avec Claude Bessy et l'avait invitée à figurer dans des spectacles télévisés en 1954, puis en 1959 : la télévision était devenue sa principale source de revenus. Éprise de nouveauté, l'étoile parisienne souhaitait qu'il créât un ballet pour elle, afin de bousculer l'académisme — et le purisme nonchalant de Serge

Lifar. Elle en parla au directeur de l'Opéra, qui accepta. Comme dans *Un Américain à Paris*, Kelly utilisa le *Concerto en fa* de Gershwin, arrangé et découpé en deux actes avec l'autorisation d'Ira Gershwin. *Pas de dieux* oppose la morne immortalité à la gaieté des vacances provençales. S'ennuyant sur l'Olympe dans un décor d'agrès analogue à celui du « Cirque », Aphrodite, qu'une danse avec Zeus ne comble pas, aperçoit sur la plage un sauveteur musclé. Il a une amie ? Qu'à cela ne tienne : Éros la séduit tandis que la déesse cajole le mortel, jusqu'au moment où Zeus décoche son foudre sur ses divines fesses. Rideau. Le roi des dieux rapproche ensuite le beau gars de son ancienne compagne, sans pouvoir reconquérir Aphrodite, qui lui préfère un nouvel humain. C'est ce dernier que Zeus, métamorphosé en homme, affronte dans un cabaret, ce qui lui vaudra les faveurs d'Aphrodite qui ne l'a pas reconnu. Une fête sur l'Olympe célèbre ces retrouvailles. Le livret permet d'utiliser les machines du palais Garnier. Ce chahut giralducien manifeste le triomphe de la plèbe terrestre sur les Olympiens, du jazz démocratique sur l'éternel style classique. Il réclame une inspiration vivante. Fidèle à sa méthode de préparation, Gene conçut la chose chez lui. Claude Bessy, Attilio Labis, Michel Descombey répétèrent pendant deux mois, avec toute la troupe, sous la direction de son assistante, Helen Rae, puis sous la sienne pendant trois semaines. La première eut lieu le 6 juillet 1960. Les changements de décor s'effectuèrent dans un tel vacarme qu'on dut suspendre la représentation¹³. Il n'était pas facile de mener à bien la « petite révolution » qui consistait à « conduire les danseurs vers les styles de la danse moderne », dans un spectacle « pensé uniquement pour cette scène¹⁴ » ; quelques fortes têtes avaient regimbé devant la dureté du labeur et la hardiesse des pas. Le public applaudit à tout rompre et multiplia les rappels. Claude Bessy était ravie de jouer Aphrodite et Kelly fut fier de recevoir la Légion d'honneur. *Le Monde* ronchonna. Les journaux américains ne manquèrent pas de publier des communiqués de victoire.

Ayant résidé à Paris avec Jeannie dans un immense et ruineux appartement de l'avenue Foch, Gene passa des vacances moins onéreuses en Yougoslavie. Puis il rentra à Hollywood pour figurer brièvement dans *Le Milliardaire* (*Let's Make Love*, 1960) de George Cukor : il y donne une leçon de danse à Yves Montand. Quelle rencontre mélancolique de sa jeunesse avec la pénurie chorégraphique de l'heure !

Sa liaison avec Jeannie, qui n'avait jamais été clandestine, était désormais admise à Hollywood ; on les avait même vus jouer ensemble au billard électrique dans des cafés parisiens ! Il s'imaginait cependant que Kerry n'en savait rien. La jeune fille, complice de la compagne de son père, souhaitait, au contraire, qu'il l'épousât. C'est au début d'août 1960 qu'il fit sa demande. Elle fut bien accueillie. Une nuit, vers deux heures du matin, il réveilla Kerry et l'interrogea : qu'en pensait-elle ? Elle ne perdit pas son sang-froid : « Quelle merveilleuse idée, papa, dit-elle ! *Comment* as-tu pu penser à ça¹⁵ ? » L'épisode témoigne d'une résistance au sentiment et de la soudaine résolution d'y consentir, comme avec Betsy : au moment de manifester un accord avec ce qui s'impose à sa sensibilité, la brusquerie de l'éclat n'est-elle pas la marque de son style et la forme de sa

liberté ? Le mariage fut célébré le 6 août, à Las Vegas ; il ne fut pas aussi discret que le couple le désirait. Il avait quarante-huit ans, elle en avait trente-sept. Jolie, vive, intelligente, elle avait toujours attendu ; elle ne demandait rien ; la politique ne la passionnait pas ; bonne danseuse, elle n'espérait ni ne regrettait aucune carrière : elle voulait vivre en épouse et en mère. Comme ses travaux fréquents et bien rémunérés à la télévision, comme son apparition en vedette invitée dans *Le Milliardaire*, le mariage de Kelly est un symptôme de son retrait. S'il rêve encore de « cinédanse¹⁶ », il sait que la comédie musicale est désormais étrangère au programme des studios. S'il tient pour accidentel l'échec d'*Invitation à la danse*, il n'est plus enclin à affronter pareille épreuve. Père de famille, donc : de cette union naîtront deux enfants, Timothy en 1962 et Bridget en 1964. La maisonnée est devenue très calme sur Rodeo Drive : plus de table ouverte ni de nuits blanches¹⁷.

1. Jacques Rivette et Charles Bitsch, *op. cit.*

2. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

3. *Ibid.*

4. Tony Thomas, *op. cit.*

5. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

6. Jacques Rivette et Charles Bitsch, *op. cit.*

7. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. Sheridan Morley et Ruth Leon, *op. cit.*

11. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

12. *Ibid.*

13. Claude Bessy, *op. cit.*

14. René Gilson, *op. cit.*

15. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

16. René Gilson, *op. cit.*

17. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

Un épilogue chagrin

Pas de dieux fut le dernier accomplissement de Kelly ; ce ne fut pas sa dernière entreprise. En février 1961, il signe un contrat avec la société de production Seven Arts : il s'engage à diriger deux films. Le premier de ces projets le conduisit de nouveau à Paris, pour mettre en scène les tribulations d'un clochard. Le second devait proposer une version contemporaine d'un fameux mélodrame de Tay Garnett, *Voyage sans retour* (1932). Gene recherchait aussi un sujet qui lui aurait permis de réaliser une comédie musicale avec Brigitte Bardot¹ : mais cela n'était qu'un rêve.

Le dessin de *Gigot, le clochard de Belleville* (Gigot, 1962) était insolite et séduisant. Jackie Gleason, vedette de télévision, avait eu l'idée d'une histoire de miséreux muet et persécuté que le hasard amenait à protéger une prostituée et sa fille. Le dialogue ne pouvait donc jouer qu'un rôle secondaire. Gleason voulait approfondir le personnage de marginal demeuré qu'il avait incarné dans un feuilleton ; Kelly aimait Paris et le cinéma muet ; il aurait une fillette à diriger. Le scénario avait été mis au point par John Patrick, qui avait aussi écrit celui des *Girls*. Mais la suffisance de Gleason gâcha tout. Comment discipliner sa vanité et cacher aux Français combien il les méprisait ? La tâche était épuisante. Le tournage et le montage furent achevés à Paris en six mois. Le film est aujourd'hui introuvable. La plupart de ceux qui l'ont vu regrettent de l'avoir trouvé mauvais. On incrimine la complaisance de l'auteur envers Gleason et de Gleason envers lui-même. Kelly accusa la production, peut-être inspirée par l'acteur, d'avoir refait le montage d'une manière qui défigurait une œuvre fragile : on n'y voyait plus que son protagoniste². Le public ne se pressa pas. Mais Gene revint à Paris. En août 1962, la presse rapporta qu'un attentat de l'OAS fracassa sa DS 19 ; c'est le commissariat voisin qui était visé. Cela ne diminua pas son amour de la France.

Il n'eut jamais de rapports sereins avec l'argent. Généreux avec ses amis, regardant pour quelques dollars, il dépensait parfois sans compter : doué d'imprévoyance, il tenait à gagner beaucoup, parce qu'il n'épargnait guère et n'investissait rien. Sachant Jeannie enceinte, doutant du succès de *Gigot*, il accepta le rôle du père O'Malley, le prêtre irlandais que Bing Crosby avait incarné dans deux films de Leo McCarey, *La Route semée d'étoiles* (1944) et *Les Cloches de Sainte-Marie* (1945). Puisque l'Amérique avait élu un président catholique et irlandais, la chaîne ABC s'avisa de rendre hommage à ce clergé souriant et efficace : une série de vingt-six épisodes garantissait à Gene sept mois à la maison et un salaire élevé. Il préféra sa famille à ses projets. La besogne lui parut fade, monotone et bâclée : on bouclait chaque épisode en quatre jours, il fallait consacrer le cinquième à la lecture des scénarios, et apprendre son texte le samedi et le dimanche ; les histoires ne devaient évoquer aucun des sujets qui occupaient en réalité les prêtres : ni jeunes filles déshonorées ni souffrances des agonisants. Faute d'attirer les téléspectateurs, la série ne fut pas prolongée³.

Au cinéma, Kelly enchaîne les fiascos sans affirmer d'ambition. Habitué à la

protection du studio, il comprenait mal les mœurs nouvelles : il négociait avec des producteurs indépendants sur des projets incertains. De quoi les producteurs « indépendants » sont-ils indépendants ? Il ne réussissait pas mieux auprès des grandes firmes, où il fallait désormais se faire valoir. En 1963, Frank Sinatra avait formé une société de production et engagé son ami Kelly à travailler à trois films : au premier comme producteur, au deuxième comme acteur et au troisième comme metteur en scène. Cet étrange marché, soutenu par la Warner, tarda tant à prendre forme que Gene s'en retira : ses rapports amicaux avec Sinatra n'en souffrirent pas longtemps, mais il fit savoir qu'ils étaient incompatibles avec une atmosphère aussi peu laborieuse. Engagé par Universal, où son imprésario, Lew Wasserman, régnait désormais en maître, il écrivit avec Millard Kaufman une nouvelle version de *Beau Geste*, l'histoire romantique et tragique d'un soldat de la Légion étrangère, qui avait déjà été deux fois portée à l'écran, par Herbert Brenon en 1926 et par William Wellman en 1939. Le calcul était naïf, l'épopée démodée, la France mal vue : dès qu'il fut question d'utiliser les chutes de *La Révolte des Cipayes* (1954), Gene Kelly abandonna cette affaire au rabais. Il voulut ensuite adapter une comédie, *Send Me No Flowers*, avec Warren Beatty, on lui offrit Bobby Darin ; il renonça⁴.

Revenu d'Afrique, il ne fut pas plus heureux avec *Madame Croque-Maris* (*What A Way to Go*, 1964) dont il avait pourtant pris l'initiative en achetant un synopsis et dont Betty Comden et Adolph Green avaient écrit le scénario, que dévasta l'incompréhension du réalisateur, Jack Lee Thompson⁵. L'héroïne avait le don d'enrichir ses maris successifs, ce qui causait leur mort : cette suite de saynètes aurait dû être vive et contrastée. Kelly jouait le rôle d'un minable pitre qui devenait une vedette de Hollywood ; avant de périr piétiné par la foule de ses admirateurs, il trouvait le temps d'exécuter un numéro avec Shirley MacLaine, qui jouait la fatale épouse. Triste adieu à la comédie musicale.

Pour ses revenus, Gene pouvait compter sur la télévision, où ses apparitions se multipliaient à partir de 1960. Il produisit et dirigea l'adaptation d'un conte, *Jack et le haricot magique* (*Jack and the Beanstalk*, 1967), qui reçut plusieurs récompenses : il y guidait un garçonnet dans un monde merveilleux et inquiétant, présenté en dessin animé ; la mise en scène et la relation des acteurs avec le dessin sont sommaires ; les intermèdes chantés et dansés manquent d'allant ; Kelly paraît absent. Chose plus surprenante, il commenta un enregistrement du ballet de l'Opéra de Pékin, *Le Bataillon féminin rouge*, en 1972. Il n'était pas tenté par le maoïsme, il jugeait en privé la musique exécrable et la chorégraphie morne, mais les danseuses étaient remarquables et son jugement de professionnel prévalut. De plus, le président Nixon se rapprochait de la Chine communiste : ne fallait-il pas favoriser tout ce qui allait dans le sens de la paix en Indochine ?

L'adieu à la France sera mélancolique : Jacques Demy avait invité Kelly à danser dans *Les Demoiselles de Rochefort* (1967). Il accepta cette excursion loin de sa famille. Mais son accord reposait sur un malentendu. Le film n'était pas un musical à l'américaine, mais une comédie romanesque. Dans ce cadre, les limites

que l'âge de Kelly, son genou défaillant et l'absence de formation de Françoise Dorléac imposent à l'expression chorégraphique ne sont donc pas un défaut. Accompagné d'enfants et de marins, cet Américain paraît délicieusement fantomatique, comme un souvenir lointain, privé de la puissante affirmation de soi qui le caractérisait autrefois. Que sa voix soit doublée accroît ce sentiment d'éloignement. Cela lui déplut : homme de métier, il regrettait l'incompétence de quelques-uns de ses partenaires et la nonchalance de la composition ; il passait pourtant pour avoir réglé lui-même ses propres danses⁶.

Plus que jamais, il choisit de vivre en famille dans sa maison de Beverly Hills, où les visiteurs se faisaient plus rares, mais où Betsy venait prendre le thé chaque fois qu'elle passait à Hollywood. Il se donnait parfois l'illusion de préparer une œuvre personnelle, mais il acceptait des projets indignes de son talent. Le pire fut sans doute *Petit guide pour mari volage* (*A Guide for the Married Man*, 1967), liste de précautions inutiles que prennent des hommes adultères ; chaque saynète a sa vedette, souvent issue de la télévision. On y cherche en vain les qualités de style et de cœur qu'on connaissait à l'auteur : aucune scène n'organise l'espace, aucun caractère ne présente la moindre complexité, aucune situation n'est piquante, les gros plans de mines ahuries ou entendues succèdent aux gros plans de fesses féminines qui se tortillent, l'usage de la pantomime est abusif et grossier. Kelly s'est plié à contrecœur à la mode des spectacles graveleux qui touchait alors Hollywood. Il avait besoin d'un succès, il l'obtint.

Satisfait des recettes de cette production qu'il avait patronnée, Richard Zanuck, qui dirigeait alors la 20th Century Fox, lui offrit de porter à l'écran un roman pour enfants qui datait de 1910, écrit sous le pseudonyme collectif de Victor Appleton, *Tom Swift and his Airship*. L'idée d'un aéronef doté de pouvoirs merveilleux était séduisante, et Gene commença à y travailler avec le producteur du *Petit guide pour mari volage*, Frank McCarthy. Puis Zanuck se ravisa et lui proposa de porter à l'écran *Hello Dolly* ! Cette pièce de Michael Stewart et Jerry Herman, créée à Broadway le 16 janvier 1964, sur une mise en scène et une chorégraphie brillantes de Gower Champion, adaptait une pièce de Thornton Wilder, *The Matchmaker* : vers 1900, à New York, Dolly Levi, marieuse de profession, enquiquineuse de disposition, fait la conquête d'un de ses clients, un épicier célibataire bougon et radin, Horace Vandergelder. C'était un franc succès (2 844 représentations) ; enregistrée par Louis Armstrong avant la première, la chanson qui donna son titre à l'œuvre triomphait dans le monde entier. Zanuck se proposait de publier le film avant que la pièce quitte l'affiche. Le budget était énorme : environ 20 millions de dollars, quand *Beau fixe à New York* n'en avait pas coûté trois. C'était le contraire des comédies musicales frugales et inventives dont Kelly rêvait. Mais bénéficier enfin de conditions dignes de celles qu'il avait connues à l'époque d'Arthur Freed ! Retrouver Roger Edens, producteur associé, Lennie Hayton, chargé des arrangements et Irene Sharaff des costumes ! Il n'accepta pourtant pas avant que Zanuck se fût engagé à confier une autre production à McCarthy et à reprendre plus tard *Tom Swift and his Airship*⁷. Mais les embarras étaient déjà insurmontables avant qu'il se mette au travail. Le

producteur, Ernest Lehman, auteur des adaptations de *West Side Story* (1961) et de *La Mélodie du bonheur* (1965), s'étant chargé d'écrire le scénario, conserva des tirades faites pour la scène et ralentit l'action sous prétexte d'étayer l'intrigue et d'enrichir les caractères. Pour interpréter Dolly, il avait engagé Barbra Streisand : elle n'avait joué que dans un film, *Funny Girl* (1968) ; elle avait vingt-cinq ans de moins que son personnage ; anxieuse, capricieuse, elle sera toujours tentée d'en outrer la faconde. Walter Matthau considérait cette débutante avec condescendance, mais rivalisait de cabotinage. De plus, Lehman avait confié les danses à Michael Kidd, brouillé avec Kelly depuis *Beau fixe sur New York*. Enfin, il prévoyait une superproduction pour écran géant, ce qui contribua à alourdir un matériau disgracieux. Le budget atteignit pour finir 22 millions de dollars ; le déficit dépassa 13 millions.

Cet échec est injuste. L'ensemble est lent et long. Les acteurs sont médiocres, mais moins caricaturaux que dans d'autres œuvres de Kelly. La chorégraphie, qui accentue l'ampleur du geste, en exagère l'élan et multiplie les figures difficiles et inattendues, possède un merveilleux brio : la gavotte des garçons de restaurant est extraordinaire. Mais on devine un différend permanent entre le metteur en scène et le chorégraphe quant à la manière de capter et de découper les numéros. On sait que les rapports de Kelly et de Kidd s'en tinrent à la plus glaciale courtoisie⁸. Dans l'ensemble des scènes parlées ou chantées, Kelly reste fidèle à son goût de la continuité, à son habitude d'élargir le champ, aux mouvements d'appareil libres et délicats ; mais quand domine la virtuosité de Kidd, chaque cadrage garde son autonomie et se clôt dès lors que l'agilité et la fougue des participants menacent de s'épuiser. Le prologue est le morceau le plus proche de la sensibilité du cinéaste : des pas s'enchaînent, quelques gestes dansants s'esquissent, New York s'éveille, Dolly distribue des prospectus, tout en gagnant la gare : les mouvements qui se prolongent d'un plan à l'autre donnent le sentiment d'une grâce unanime et discrète ; la mise en scène devient ici, comme jamais, la servante de la chorégraphie.

Richard Zanuck, devant l'énormité de l'échec financier, ne put respecter ses engagements. Après quelques travaux préparatoires, le projet de *Tom Swift* fut abandonné. Restait la télévision ou pire : le cabaret d'un hôtel de Las Vegas. Kelly accepta de s'y produire, malgré la répugnance qu'il avait gardée pour un public qui boit, mange et bavarde, mais à condition de gagner gros. La tâche était épuisante : il apparaissait dans 22 des 27 tableaux ; il lui arriva même de faire une chute dans le vingt et unième. De la fin de février au début d'avril 1970, loin des siens, il s'ennuya beaucoup dans la ville du jeu, d'autant plus que Jeannie fut atteinte d'une pneumonie et qu'il ne put se rendre à son chevet qu'à la faveur d'une grève du personnel⁹. Convaincu que la fortune, le mérite et le travail sont inséparables, il ne jouait pas.

À la demande de James Stewart, il passa l'été à Santa Fé, où il emmena sa famille, pour diriger *Attaque au Cheyenne Club* (*The Cheyenne Social Club*, 1970). Comme le souhaitait Stewart, il avait réussi à convaincre Henry Fonda d'incarner l'ami du protagoniste, au prix de modifications du scénario qui rendaient son

personnage surprenant. Un honnête cow-boy reçoit en héritage un bordel et ses pensionnaires : sur ce sujet grossier, Kelly a réussi un film agréable ; les images de western alternent avec des scènes mélancoliques et romanesques où vacille l'amitié entre les deux héros, où l'estime et l'affection rapprochent l'héritier embarrassé de la plus tendre des catins. Les acteurs sont dirigés avec tact, le décor bien mis en valeur, les focales judicieusement choisies. Au moment de terminer sa carrière de cinéaste, Kelly affirmait sa compétence, sans plus ; il produisit un bénéfice. En 1971, pour éviter de passer plusieurs mois à Munich, il refusa de porter *Cabaret* à l'écran ; il est vrai que l'association de la scène musicale avec la bohème berlinoise des années 1930 ou les angelots nazis n'était pas son genre ; il conseilla au producteur d'engager Bob Fosse.

Il s'intéressa à la fin de l'année à un projet de spectacle itinérant, *Clownaround* : il s'agissait d'une tour à transformations haute d'une quinzaine de mètres ; sur ses balcons et ses spirales virevoltaient des baladins. Émerveiller des enfants, voilà qui lui plaisait. Il accepta d'être la vedette de ce cirque périlleux et de recruter des danseurs acrobatiques. Il en cherchait dans le Middle West lorsque Jeannie montra à Lois les bleus qu'elle portait sur tout le corps. C'était un samedi ; le médecin de garde ne put rien diagnostiquer. Revenu le dimanche matin, Gene ne sut rien de cette affaire. Le lundi 13 mars 1972, au début de l'après-midi, alors qu'il se trouvait au studio MGM où l'on préparait la tournée, Jeannie, qui avait consulté son médecin, lui apprit par téléphone qu'elle était atteinte d'une leucémie. *Clownaround* avait perdu tout son attrait ; le manque d'argent et plusieurs accidents y mirent fin. Gene ne voulait plus s'éloigner.

Jeannie cacha longtemps sa maladie à ses enfants et à sa famille. Elle conserva ses façons sobres et son humour. Elle ne sortait plus, pour éviter toute infection. Elle était parfois hospitalisée. Dans l'intérêt des siens, elle prolongea sa vie, à force de prudence, aussi longtemps qu'elle put : quatorze mois. Elle laissa à son mari des instructions pour ses obsèques, qu'elle voulait intimes, à Lois et à la gouvernante des recommandations sur la vie pratique, Timothy et Bridget, la maison, les repas. Elle succomba le 10 mai 1973. La mère de Gene mourut la même année¹⁰. Il souffrait. Pour faire diversion, il emmena ses deux jeunes enfants en Irlande, à Puckane, dans le comté de Tipperary du Nord, où il avait passé le début de l'été 1971 avec les siens ; puis il gagna Londres où Kerry venait de donner naissance à son premier petit-enfant¹¹.

Durant cette période, il n'avait accepté, sur les instances de Jeannie et en raison de la brièveté de l'emploi, que de jouer l'ancien mari de Liv Ullman dans l'adaptation d'une pièce de Jay Allen, créée à New York à la fin de 1968 d'après une comédie de Barillet et Grédy, *Quarante Carats* (*Forty Carats*, Milton Katselas, 1973).

Il n'avait pas soixante ans mais le temps des souvenirs avait commencé avant la mort de Jeannie. Dès 1972, il participe à un hommage télévisé à Fred Astaire. Il n'entend pas laisser à Ginger Rogers le soin de remettre une médaille au héros de la soirée. Il lui subtilise la breloque et récite à sa place l'éloge du grand danseur en lui tendant ce symbole de son admiration¹². Il avait trouvé en Clive Hirschhorn

un historiographe attentif et amical. Il lui confia, en 1973, qu'il ne songeait plus qu'au bonheur de sa famille. Il se consacre à Timothy et à Bridget, avec l'aide de Lois. Dans un entretien au *Beverly Hills Courier*, quelques années plus tard, il insiste sur le bonheur qu'il a connu avec Betsy et avec Jeannie, il parle des siens ; il ne dit rien de son œuvre¹³. Invité par Sinatra à la télévision en 1974, le voici confronté, comme son hôte, dans une pochade intitulée « We Can't Do That Anymore », à des extraits des films de leur jeunesse ; mais il montra de quoi il était encore capable dans une séquence soigneusement calculée¹⁴.

Il joua cependant dans l'Ohio, à Dallas et à Saint Louis, en 1974, dans une reprise de *Take Me Along*, comédie musicale de Bob Merrill, tirée de *Ah, Wilderness*, la pièce d'Eugene O'Neill dont Arthur Freed avait produit autrefois une version cinématographique, *Belle Jeunesse* ; mais il avait emmené ses enfants avec lui. Il incarnait le bienveillant oncle Sid, charmant et désinvolte, ce qui lui permettait de danser un peu.

Mais il se laissait absorber par les soldes de son propre passé. Il est l'un des anciens qui commentent quatre florilèges de numéros : *Il était une fois à Hollywood* (*That's Entertainment*, Jack Haley Jr, 1974) ; *Hollywood... Hollywood !* (*That's Entertainment, Part Two*, 1975) où il assure la mise en scène, chorégraphie des intermèdes et commente une version de « The Broadway Melody » en dessin animé ; *That's Dancing* (Jack Haley Jr, 1984), dont il était producteur exécutif et où il commence par l'éloge de Busby Berkeley et conclut sur l'avenir : John Travolta (qui a reçu quelques leçons de Fred Kelly) et Michael Jackson ; et enfin *That's Entertainment III* (Bud Friedgen et Michael J. Sheridan, 1994). Ces anthologies ne savent donner de plaisirs qu'en les enveloppant de regrets. On n'y entend que des banalités ; l'intégralité des numéros n'y est pas respectée.

Il lui arrivait pourtant de voyager : en 1976, il présenta à Cannes *Hollywood... Hollywood !* en compagnie de Cyd Charisse, Leslie Caron et Fred Astaire. Fidèle à ses traditions, il vint chanter « The Hat Me Dear Old Father Wore » pour la Saint-Patrick à Atlantic City, en 1979.

Il n'avait plus d'exigence artistique. Est-ce en souvenir de sa jeunesse de risque-tout, par goût des spectacles populaires ou par besoin d'argent, qu'il s'engagea dans *Le Casse-cou* (*Viva Knievel*, 1977) ? Construit autour d'une figure célèbre aux États-Unis, Evel Knievel, cascadeur motocycliste et superhéros en uniforme, qui joue son propre rôle, le film, fait pour les enfants, mêle aventure et mélodrame dans un scénario rocambolesque et inepte ; après tout, Timothy n'avait que quinze ans et Bridget treize. Kelly y interprète, avec lassitude, le mécanicien alcoolique que saint Knievel s'emploie à réconcilier avec son fils. La réalisation est attribuée à Gordon Douglas, qui, malade, fut remplacé par Irwin Allen.

Danser ! Kelly veut encore danser. Dans *Xanadu* (Robert Greenwald, 1980), il reprend le nom qu'il portait dans *La Reine de Broadway*, Danny McGuire, et dirige de nouveau une boîte de nuit : il joue du saxophone, fait du patin à roulettes et l'on s'agite sur de la musique à la mode. Ce sera son dernier rôle. Ce ne fut pas un succès. Il déplorait d'ailleurs l'absence de diversité chorégraphique

dans les œuvres récentes : un style jazz, selon lui, avait tout absorbé, alors que la grande nouveauté à laquelle il avait travaillé dès ses débuts consistait à varier les registres, entre le ballet et les claquettes. Peut-être sentait-il aussi tout ce qu'avaient de funèbre ces célébrations.

En 1981, engagé par les studios Zoetrope comme « directeur de la production et du développement musicaux », il sert de conseiller technique pour les séquences musicales du film de Francis Ford Coppola *Coup de cœur* (*One from the Heart*, 1982) : il guide le chorégraphe, Kenny Ortega, qu'il avait jugé compétent à l'époque où celui-ci concevait certains numéros de *Xanadu*, et le metteur en scène ; il fait surtout part, utilement ou non, mais avec autorité, de son expérience du mouvement, de la couleur, de la relation vivante entre la caméra et la danse¹⁵ ; il obtient que le pas de deux de Teri Garr et Raúl Juliá trouve place non à la fin mais, plus classiquement, vers le milieu du récit. Rien de son style ne transparait à l'écran. Peu enclin à inventer des gestes pour des acteurs gauches, il avait décliné la charge de chorégraphe. Il s'efforça de masquer leurs défaillances en les entourant de professionnels¹⁶. Il ne s'accommodait décidément pas d'un spectacle dansant qui n'eût pas le poli d'une production de Freed.

Depuis plusieurs années, il songeait à écrire son autobiographie, peut-être pour surmonter sa lassitude des cérémonies nostalgiques. En 1981, accompagné de Bridget, il vient pourtant à Paris où un gala est organisé en son honneur ; il y retrouve sa vieille amie Claude Bessy. Cela lui vaut aussi d'apparaître dans *Reporters* de Raymond Depardon. Il reçoit, en 1982, le Kennedy Award for Achievement in the Arts.

Quel retient-il de sa carrière : vingt ou trente ans de danse ? douze ans de création ? six ou sept ans de bonheur artistique ? plus de trente-cinq ans de cinéma ? une douzaine ou une cinquantaine de films ? la part de la collaboration ou la tentation de la solitude ? On ne le saura pas. Le 22 décembre 1983, une guirlande met le feu à l'arbre de Noël¹⁷ ; la vieille demeure brûle, et avec elle les œuvres d'art, les notes, la correspondance, les documents, et les pages déjà rédigées de souvenirs. Gene, qui sommeillait dans sa chambre, n'échappe au pire que grâce au sang-froid de Timothy qui l'entraîne dehors. Il décide, dès le lendemain, de rebâtir la maison. Fidèle à la tradition irlandaise, il mènera en auto la parade de la Saint-Patrick à Beverly Hills, le 17 mars 1986. Il pleut mais il ne chante ni « Singin' in the Rain » ni « The Hat Me Dear Old Father Wore ». À la fin de l'année, cependant, il retrouve Debbie Reynolds et Donald O'Connor lors de la cérémonie des oscars, produite par Stanley Donen qu'il croise à peine.

Peut-il s'évader du passé ? En 1985, il avait travaillé avec une jeune rédactrice à un documentaire pour l'Institution Smithsonian, mécène de la recherche et de l'histoire scientifiques, *American Treasure* (1986). Elle se nomme Patricia Ward ; sa beauté est sévère et impérieuse. Il l'engage pour l'aider à rédiger son autobiographie. Elle s'installe Rodeo Drive, dans la nouvelle maison de son employeur, et prend dans sa vie, au fur et à mesure qu'il vieillit, une importance croissante. Ils se marient en juillet 1990 à Santa Barbara. Aucun des enfants du marié n'assiste à la cérémonie. Il a soixante-dix-huit ans ; elle n'en a pas trente-

cinq¹⁸. Kerry, Timothy et Bridget accueillent favorablement l'événement, convaincus que leur père ne peut vivre seul ; ils auront bientôt le sentiment d'être exclus.

En novembre 1991, à l'issue de l'hommage de l'Academy à Betty Comden et Adolph Green, Kelly et Donen eurent une vraie conversation pour la première fois depuis trente-cinq ans. Gene, qui avait échangé au micro des compliments très retenus avec Stanley, suggéra de souper ensemble, avec les deux scénaristes et quelques amis ; au cours du repas, il déclara sur un ton amusé l'admiration qu'il éprouvait pour le sang-froid de son disciple, qu'un pet échappé à tel acteur sur le plateau de *Chantons sous la pluie* n'avait point désarçonné. Donen ne répondit rien. En 1992, il précisera sa pensée : « Je lui suis reconnaissant, mais j'ai payé ma dette, plus de dix fois. Avec moi, il en a eu pour son argent¹⁹. »

Lors des attaques d'apoplexie que subit Kelly, à partir de 1994, ses enfants furent laissés sans nouvelles. Bridget devait s'imposer pour aller le voir à l'hôpital. La seconde le laissa paralysé d'un côté. Son épouse l'isole alors tout à fait : Lois n'est plus autorisée à le voir, l'avocat, le médecin sont remplacés. Betsy Blair elle-même a du mal à être reçue. Lors de sa dernière visite, elle embrasse Gene sur la joue pour lui dire au revoir. Il la remercie en disant que les baisers sont désormais bien rares. Elle le quitte en pleurant²⁰. Il se sent privé de sa dignité, ses enfants lui manquent, elle le devine. La presse à scandale se déchaîne.

En 1994, il apparaît à la première de *That's Entertainment, Part III* ; il marche avec une canne, appuyé sur sa femme. Le 2 février 1996, il subit une dernière attaque et meurt pendant son sommeil²¹, à 8 h 15 ; il est incinéré dans la matinée même. Ses enfants sont prévenus, Kerry dans le Michigan, Bridget dans le Montana et Timothy à New York. La jeune veuve les prie de rester chez eux. Ils viennent pourtant ; ils ne seront reçus que le lendemain à 6 heures. Ils ne verront que des fleurs envoyées par des gens du spectacle : pas d'amis, pas de réception²². Où en était alors l'autobiographie ? Gene avait-il raconté ce qu'il avait tu à Clive Hirschhorn : des aventures amoureuses, sa brouille avec Donen, sa séparation avec Freed, les étapes de son renoncement, les rapports qu'il établissait entre la danse et la politique ?

En 2011, un éditeur continue d'annoncer sur Internet la parution de la biographie de Gene Kelly, intitulée *Life's Too Short*. Administratrice unique du « Gene Kelly Image Trust » depuis 1992, Patricia Ward Kelly indique, par le même média, que cet éditeur ne publiera rien de tel et qu'elle fera savoir le moment venu que le livre est prêt.

1. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

2. Tony Thomas, *op. cit.* et Alvin Yudkoff, *op. cit.*

3. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

4. *Ibid.*

5. Jean-François Hauduroy, *op. cit.*

6. Tony Thomas, *op. cit.*

7. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. Sheridan Morley et Ruth Leon, *op. cit.*
12. Ginger Rogers, *Ginger, My Story*, HarperCollins, New York, 1991.
13. Betsy Blair, *op. cit.*
14. Clive Hirschhorn, *Gene Kelly, op. cit.*
15. Lillian Ross, « Some Figures on a Fantasy : Francis Coppola », in Gene D. Phillips et Rodney Hill, *Francis Ford Coppola Interviews*, University of Mississippi Press, Jackson, 2004.
16. Michel Ciment, « *Entretien avec Francis Coppola* », in *Positif* n° 262, décembre 1982.
17. Alvin Yudkoff, *op. cit.*
18. *Ibid.*
19. Stephen M. Silverman, *op. cit.*
20. Betsy Blair, *op. cit.*
21. Alvin Yudkoff, *op. cit.*
22. Betsy Blair, *op. cit.*

ANNEXES

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

1912. 23 août : naissance à Pittsburgh d'Eugene Curran Kelly, fils de J.P.J. Kelly, et de Harriet Curran.
- 1918-1925. École primaire catholique de Saint Raphael's.
- 1926-1929. Collège Peabody High. Spectacles amateurs.
1929. Tout en commençant ses études universitaires, Gene enseigne la danse.
1931. Il met en scène et chorégraphie ses premiers spectacles.
1933. Il reçoit son diplôme d'économie, mais abandonne ses études pour la danse.
1934. Il rencontre le chorégraphe Robert Alton.
1938. Il s'installe à New York. Obtient grâce à Robert Alton un petit rôle de danseur, dans *Leave It to Me*.
1939. Il travaille durant l'été au Westport Country Playhouse (Connecticut) où il rencontre Betty Comden et Adolph Green. Il interprète Harry, le danseur de claquettes, dans la pièce écrite et mise en scène par William Saroyan, *Ça s'appelle vivre*, et règle la chorégraphie d'une revue au Billy Rose's Diamond Horseshoe. Betsy Blair figure parmi les danseuses.
1940. Il tient le rôle principal dans *Pal Joey*, comédie musicale de Richard Rodgers et Lorenz Hart, chorégraphie de Robert Alton. Stanley Donen fait partie des danseurs de second plan. Gene épouse Betsy Blair.
1942. Il tourne son premier film à la MGM, *Pour moi et ma mie*, produit par Arthur Freed.
1944. *La Reine de Broadway* (Charles Vidor).
- 1944-1946. Lieutenant dans l'aviation de marine.
1948. *Le Pirate* (Vincente Minnelli).
1949. Première mise en scène cinématographique avec Stanley Donen : *Un jour à New York*.
1951. *Un Américain à Paris* (Vincente Minnelli).
1952. *Chantons sous la pluie* (Gene Kelly, Stanley Donen).
- 1952-1953. Long séjour en Europe. Gene Kelly commence *Invitation à la danse*, sa première mise en scène sans collaborateur ; le film ne sera projeté qu'en 1957.
1955. *Beau fixe sur New York* (Gene Kelly, Stanley Donen).
1957. Divorce. *Les Girls* (George Cukor), dernier film MGM.
1958. Télévision : scénarios, production, mises en scène, présentation de *Dancing : a Man's Game*. Met en scène *Flower Drum Song* à Broadway.
1960. Kelly conçoit et chorégraphie *Pas de dieux* à l'Opéra de Paris. Il épouse Jeannie Coyne.
1969. Mise en scène de *Hello Dolly !*
1973. Mort de Jeannie Coyne.
1982. Kelly supervise des séquences musicales de *One from the Heart* (Francis Ford Coppola).

1990. Mariage avec Patricia Ward.

1996. 2 *février* (8 h 15) : mort de Gene Kelly.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- James AGEE, *On Film*, vol. 1. *Essays and Reviews*, A Wideview/Perigee Book, New York, 1983.
- Thomas G. AYLESWORTH, *Broadway to Hollywood*, Hamlyn, Londres, 1985.
- Jacques BARIL, *Dictionnaire de danse*, Le Seuil, Paris, 1964.
- Rudy BEHLMER (éd.), *Memo from David O. Selznick*, préface de S.N. Behrman, Grove Press, New York, 1972.
- Claude BESSY, *La Danse pour passion*, J.-C. Lattès, Paris, 2004.
- Charles BITSCH et Jean DOMARCHI, entretien avec Vincente Minnelli, in *Cahiers du cinéma*, n° 74, août-septembre 1957.
- Betsy BLAIR, préface de Michel Ciment, *Le Souvenir de tout ça. Amours, politique et cinéma*, traduit de l'anglais par Aline Weill, Alvik Éditions, Paris, 2004.
- Paul BOURCIER, *Histoire de la danse en Occident*, Le Seuil, Paris, 1994.
- Patrick BRION et René GILSON, « Un art du spectacle », entretien avec Busby Berekeley, in *Cahiers du cinéma*, n° 174, janvier 1966.
- Patrick BRION, Dominique RABOURDIN et Thierry de NAVACELLE, *Minnelli*, Hatier, Paris, 1985.
- Leslie CARON, *Thank Heaven*, JR Books, Londres, 2009.
- Randolph CARTER, *Ziegfeld, the Time of His Life*, Bernard Press, Londres, 1988.
- Michel CIMENT, entretien avec Francis Coppola, in *Positif* n° 262, décembre 1982.
- , *Passeport pour Hollywood*, Le Seuil, Paris, 1987.
- , *Kazan Losey*, Stock, Paris, 2009.
- Betty COMDEN, *Off Stage*, Limelight Editions, New York, 1996.
- André DAVID, *Pleins feux sur Hollywood*, André Bonne, Paris, 1956.
- Agnes De MILLE, *Dance to the Piper*, Bantam Books, New York, 1954.
- Hugh FORDIN, *La Comédie musicale américaine*, traduit de l'américain par Alain Masson, Ramsay, Paris, 1987.
- Tay GARNETT, Fredda DUDLEY BALLING, *Light Your Torches and Pull Up Your Tights*, Arlington House, New Rochelle, 1973.
- René GILSON, entretien avec Gene Kelly, in *Cinéma 60*, n° 50, octobre 1960.
- Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL, *La Danse au XX^e siècle*, Bordas, Paris, 2002.
- Stanley GREEN, *Ring Bells ! Sing Songs ! Broadway Musicals of the 1930's*, préface de Brooks Atkinson, Galahad Books, New York, 1971.
- Curtis LEE HANSON, « Les acteurs travaillent mieux avec un sale type qui a du talent... » : entretien avec Gene Kelly, traduit de l'américain par Maryse Beaulieu, in *Positif*, n° 422, avril 1996.
- Jean-François HAUDUROY, « L'écriture musicale », in *Cahiers du cinéma*, n° 174, janvier 1966.
- Earl J. HESS et Pratibha A. DABHOLKAR, *Singin'in the rain, The Making of an American Masterpiece*, University Press of Kansas, Lawrence, 2009.
- Charles HIGHAM et Joel GREENBERG, *The Celluloid Muse*, Angus & Robertson,

- Londres, 1969.
- Clive HIRSCHHORN, *Gene Kelly*, préface de Frank Sinatra, W. H. Allen, Londres, 1974.
- , *The Hollywood Musical*, préface de Gene Kelly, Octopus Books, Londres, 1981.
- , *The Columbia Story*, Pyramid Books, Londres, 1989.
- Gerald HORNE, *Class Struggle in Hollywood, 1930-1950*, University of Texas Press, Austin, 2003.
- Martha HYER WALLIS, *Finding My Way, A Hollywood Memoir*, HarperCollins, New York, 1990.
- Garth JOWETT, *Film The Democratic Art*, Little, Brown and Company, Boston Toronto, 1976.
- Elia KAZAN, *Une odyssée américaine, textes et images choisis et présentés par Michel Ciment*, Calmann-Lévy, Paris, 1987.
- Gene KELLY, « Notes à de jeunes danseurs », traduit de l'américain par Christian Viviani, in *Positif*, n° 489, novembre 2001.
- Michael KIDD, « Entrechats et contrechamps », in *Cahiers du cinéma*, n° 70, avril 1957.
- Donald KNOX éd., *The Magic Factory : How MGM Made An American in Paris*, Praeger, New York, 1973.
- Richard KOSZARSKI (éd.), *Hollywood Directors 1941-1976*, Oxford University Press, Oxford, New York, Londres, 1977.
- Alain LACOMBE et Claude ROCLE, *De Broadway à Hollywood, L'Amérique et sa comédie musicale*, Cinéma (E.T.C.), Paris, 1981.
- Franco LA POLLA, *Stanley Donen/Gene Kelly, Cantando sotto la pioggia*, Lindau, Turin, 1997.
- Barbara LEAMING, *Rita Hayworth*, traduit de l'américain par Françoise Adelstain, Presses de la Renaissance, Paris, 1989.
- Oscar LEVANT, *The Memoirs of an Amnesiac*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1965.
- Gerald MAST, *Can't Help Singin', The American Musical on Stage and Screen*, The Overlook Press, Woodstock, N.Y., 1987.
- Vincente MINNELLI, *Tous en scène*, traduit de l'anglais et annoté par André-Charles Cohen, Jean-Claude Lattès, Paris, 1981.
- Jean-Claude MISSIAEN, *Cyd Charisse, de la danse classique à la comédie musicale*, Henri Veyrier, Paris, 1978.
- Sheridan MORLEY et Ruth LEON, préface de Leslie Caron, *Gene Kelly, A Celebration*, Pavilion, Londres, 1996.
- Victor S. NAVASKY, *Les Délateurs, le cinéma américain et la chasse aux sorcières*, Balland, Paris, 1982.
- Patrick NIEDO, *Histoires de comédies musicales*, Ipanema, Paris, 2010.
- Jacques NOBÉCOURT, « Le Fils du troisième homme », in *Cahiers du cinéma*, n° 19, janvier 1953.
- Tony PARTEARROYO (coordinateur), *Gregory La Cava*, Festival international de

- Cine de San Sebastián, 1995.
- Michael POWELL, *Une vie dans le cinéma*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Coursodon, préface de Bertrand Tavernier, Institut Lumière/Actes Sud, Arles, 1997.
- Dominique RABOURDIN, « Entretien avec Leslie Caron », in *Positif*, n° 180, avril 1976.
- Jacques RIVETTE et Charles BITSCH, entretien avec Gene Kelly, in *Cahiers du cinéma*, n° 85, juillet 1958.
- Ginger ROGERS, *Ginger, My Story*, HarperCollins, New York, 1991.
- Lillian ROSS, « Some Figures on a Fantasy : Francis Coppola », in Gene D. PHILLIPS et Rodney HILL, *Francis Ford Coppola Interviews*, University of Mississippi Press, Jackson, 2004.
- Martin RUBIN, *Showstoppers, Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, Columbia University Press, New York, 1993.
- Pierre SAUVAGE, entretien avec Charles Walters, *Positif*, n° 144-145, septembre-octobre 1972.
- Alan SILVER et Elizabeth WARD, *Encyclopédie du film noir*, traduit de l'américain par Michèle Hechter, Rivages, Paris, 1987.
- Stephen M. SILVERMAN, *Dancing on the Ceiling, Stanley Donen and his movies*, Alfred A. Knopf, 1996.
- John SPRINGER, *All Talking ! All Singing ! All Dancing ! A Pictorial History of the Movie Musical*, préface de Gene Kelly, The Citadel Press, New York, 1966.
- Marshall & Jean STEARNS, *Jazz Dance : the Story of American Vernacular Dance*, préface et postface de Brenda Bufalino, Da Capo Press, New York, 1994.
- Bertrand TAVERNIER et Daniel PALAS, *Amis américains, entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood*, Institut Lumière/Actes Sud, Lyon/Arles, 1993.
- Bob THOMAS, *King Cohn*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1967.
- Tony THOMAS, *Gene Kelly*, préface de Fred Astaire, Henri Veyrier, Paris, 1976.
- Tony THOMAS, Jim TERRY et Busby BERKELEY, *The Busby Berkeley Book*, préface de Ruby Keeler, A & W Visual Library, New York, 1973.
- Yann TOBIN, « La mise en scène, c'est intangible », entretien avec Stanley Donen, in *Positif*, n° 437-438, juillet-août 1997.
- Jean-Paul TÖRÖK, *Pour en finir avec le maccarthysme*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- Tichi WILKERSON et Marcia BORIE, *The Hollywood Reporter*, Arlington House, New York, 1984.
- Alvin YUDKOFF, *Gene Kelly, A Life of Dance and Dreams*, Back Stage Books, New York, 2001.

FILMOGRAPHIE

- 1942 : *Pour moi et ma mie* (*For Me and my Gal*, Busby Berkeley), acteur.
- 1943 : *Pilot n° 5* (George Sidney), acteur.
La du Barry était une dame (*Du Barry Was a Lady*, Roy Del Ruth), acteur.
La Parade aux étoiles (*Thousand Cheer*, George Sidney), acteur.
The Cross of Lorraine (Tay Garnett), acteur.
- 1944 : *La Reine de Broadway* (*Cover Girl*, Charles Vidor), acteur.
Vacances de Noël (*Christmas Holiday*, Robert Siodmak), acteur.
- 1945 : *Escale à Hollywood* (*Anchor Aweigh*, George Sidney), acteur et chorégraphe.
- 1946 : *Ziegfeld Follies* (Vincente Minelli), acteur.
- 1947 : *Living in a Big Way* (Gregory La Cava), acteur et chorégraphe.
- 1948 : *Le Pirate* (*The Pirate*, Vincente Minnelli), acteur et, avec la collaboration de Robert Alton, chorégraphe.
Les Trois Mousquetaires (*The Three Musketeers*, George Sidney), acteur.
Ma vie est une chanson (*Words and Music*, Norman Taurog), acteur.
- 1949 : *Match d'amour* (*Take Me Out to the Ball Game*, Busby Berkeley), acteur et, avec Stanley Donen, scénariste et chorégraphe.
Un jour à New York (*On the Town*), acteur et, avec la collaboration de Stanley Donen, réalisateur.
- 1950 : *La Main noire* (*Black Hand*, Richard Thorpe), acteur.
La Jolie Fermière (*Summer Stock*, Charles Walters), acteur.
- 1951 : *Un Américain à Paris* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli), acteur et chorégraphe.
It's a Big Country (sketch de Charles Vidor), acteur.
- 1952 : *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the Rain*), acteur et, avec la collaboration de Stanley Donen, chorégraphe et réalisateur.
Love is Better than Ever (Stanley Donen), silhouette.
Le Diable fait le troisième (*The Devil Makes Three*, Andrew Marton), acteur.
- 1954 : *L'Île du danger* (*Crest of the Wave*, John et Roy Boulting), acteur.
Brigadoon (Vincente Minnelli), acteur et chorégraphe.
- 1955 : *Au fond de mon cœur* (*Deep in my Heart*, Stanley Donen), acteur.
Beau fixe sur New York (*It's Always Fair Weather*), acteur et, avec la collaboration de Stanley Donen, chorégraphe et réalisateur.
- 1956 : *La Route joyeuse* (*The Happy Road*), acteur, producteur et réalisateur.
- 1957 : *Invitation à la danse* (*Invitation to the Dance*), acteur, réalisateur et chorégraphe.
Les Girls (George Cukor), acteur.
- 1958 : *Père malgré lui* (*The Tunnel of Love*), réalisateur.
La Fureur d'aimer (*Marjorie Morningstar*, Irving Rapper), acteur.
- 1960 : *Procès de singe* (*Inherit the Wind*, Stanley Kramer), acteur.
Le Milliardaire (*Let's Make Love*, George Cukor), acteur invité.

- 1962 : *Gigot*, réalisateur.
- 1964 : *Madame Croque-maris* (*What a Way to Go !*), acteur et chorégraphe.
- 1967 : *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy), acteur.
- Petit guide pour mari volage* (*A Guide for the Married Man*), réalisateur.
- 1969 : *Hello Dolly !*, réalisateur.
- 1970 : *Attaque au Cheyenne Club* (*The Cheyenne Social Club*), producteur et réalisateur.
- 1973 : *Quarante Carats* (*Forty Carats*, Milton Katselas), acteur.
- 1974 : *Il était une fois à Hollywood* (*That's Entertainment*, Jack Haley Jr.), présentateur.
- 1975 : *Hollywood... Hollywood !* (*That's Entertainment, Part Two*), présentateur, chorégraphe et réalisateur.
- 1977 : *Le Casse-cou* (*Viva Knievel !*, Gordon Douglas), acteur.
- 1980 : *Xanadu* (Robert Greenwald), acteur.
- 1981 : *Reporters* (Raymond Depardon), brève apparition.
- 1982 : *One from the Heart* (Francis Ford Coppola), conseiller technique pour les séquences musicales.
- 1984 : *That's Dancing* (Jack Haley Jr.), commentateur et producteur exécutif.
- 1994 : *That's Entertainment III* (Bud Friedgen et Michael J. Sheridan), commentateur.

REMERCIEMENTS

Un travail sur la comédie musicale se déroule toujours dans un cercle amical. Pour la documentation, les conseils et les conversations, je remercie Anne Beaulieu-Masson, Maryse Beaulieu, N.T. Binh, Anni Borzeix, Michel Ciment, Béatrice Collet, Catherine Cotto, François Faucher, Yvon Guilcher, Joëlle et Yves Hersant, Linda Lequin, Naïk Raviart, Christian Viviani.

Œuvre d'admirateurs passionnés, le site Internet *Gene Kelly, Creative Genius* comporte une abondante sélection de coupures de journaux.

FOLIO BIOGRAPHIES

collection dirigée par

GÉRARD DE CORTANZE



GALLIMARD

5, rue Gaston-Gallimard, 75328 Paris cedex 07

www.gallimard.fr

© *Éditions Gallimard*, 2012.

■ « Quand je regarde ma carrière, il ne m'est pas difficile de souscrire au raisonnement de Platon selon lequel la danse est un art qui influence l'âme. Ce sésame m'a ouvert une vie dont les frontières n'ont pas cessé de reculer. »

Acteur, chanteur, danseur, chorégraphe, librettiste, metteur en scène, Eugene Curran « Gene » Kelly (1912-1996) est l'auteur de quelques-unes des plus belles comédies musicales de l'histoire du cinéma. Qu'il ait bénéficié de la collaboration de Vincente Minnelli ou de Stanley Donen ne diminue en rien l'unité de son œuvre. Son exigence, son obstination, sa fantaisie auront bouleversé un genre cinématographique auquel il a contribué plus qu'aucun autre à donner sa forme classique. Danseur inventif et brillant, il ne s'est pas contenté de devenir une vedette hollywoodienne. Il a pris tous les risques pour réaliser son projet : manifester l'universalité de la danse.

Cette édition électronique du livre *Gene Kelly* d'Alain Masson a été réalisée le 15 octobre 2012 par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage (ISBN : 9782070439423 - Numéro d'édition : 177269).

Code Sodis : N44970 - ISBN : 9782072415067 - Numéro d'édition : 206746

Le format ePub a été préparé par ePage
www.epagine.fr
à partir de l'édition papier du même ouvrage.